

Mus.Th.

5145

Grundzüge

der

Geschichte der Musik.

Von

Fr. Brendel.

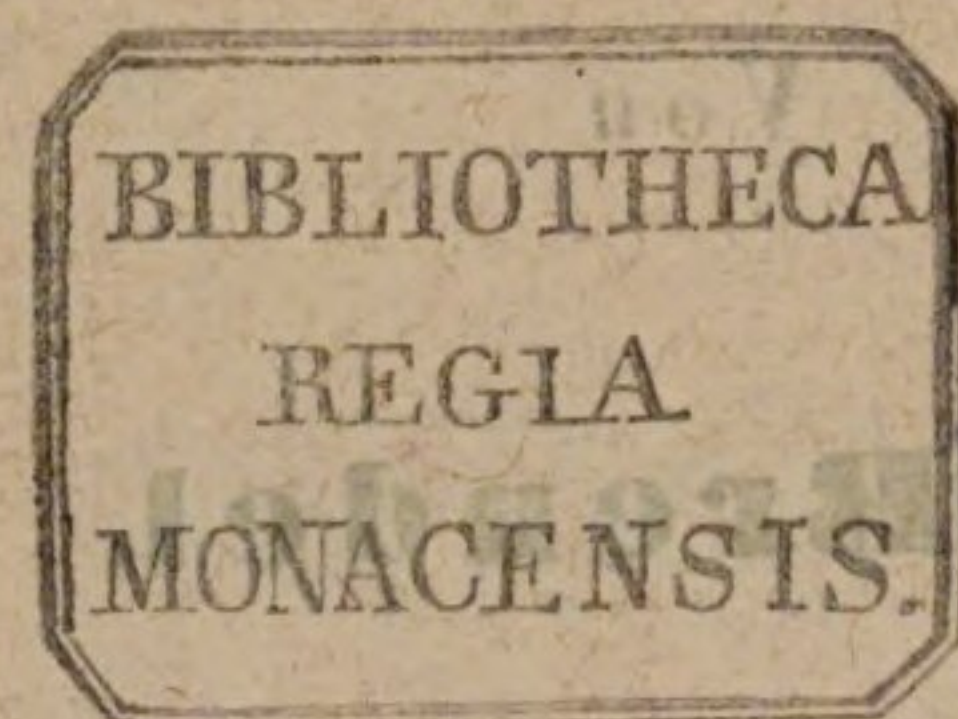
Dritte vermehrte Auflage.

(Eingeführt bei den Conservatorien der Musik zu Leipzig und Prag.)

Leipzig,

Verlag von Bruno Hinze.

1854.



<36636794940012

S

<36636794940012

Bayer. Staatsbibliothek

Herrn

C. Schleinitz,

Director des Conservatoriums zu Leipzig,

und

Herrn

J. F. Kittl,

Director des Conservatoriums zu Prag,

der Verfasser.

Herrn

C. Schlieffert,

Direktor des Conservatoriums zu Leipzig,

und

Herrn

J. F. Kist,

Direktor des Conservatoriums zu Leipzig,

36636794

36636794

Bayern, München, 1872

der Verfasser.

Grundzüge

der

Geschichte der Musik.

Grundzüge

der

Geschichte der Musik.

Erster Hauptabschnitt.

§. 1.

Dieser erste Hauptabschnitt, der mit dem Eintritt des Christenthums beginnt und sich bis in das 16. Jahrhundert erstreckt, enthält die Geschichte der allmäligen Ausbildung unserer heutigen Musik. Er zerfällt in drei Epochen, deren erste die frühesten Anfänge unserer Musik zum Gegenstand hat. Die zweite Epoche desselben umfasst die Geschichte der ersten Versuche in der Harmonie, die Geschichte der Erfindung und weiteren Ausbildung der Notenschrift, endlich der Mensur. Die dritte Epoche ist die Zeit einer nun schon vollkommen ausgebildeten harmonischen Kunst. Die Niederländer erscheinen zum ersten Male auf dem Schauplatz und die musikalische Entwicklung concentrirt sich bei diesem Volke.

Erste Epoche.

Die frühesten Anfänge unserer Musik.

§. 2.

Unsere heutige europäisch-abendländische Tonkunst ist etwas von der altgriechischen wesentlich Verschiedenes. Unsere Musik ist Resultat des Christenthums. Eine Darstellung der Geschichte derselben hat daher da zu beginnen, wo die altgriechische unterging und die heutige in's Leben trat. — Unsere heutige Musik dankt ihre Entstehung den ersten christlichen Gemeinden,

ihre nächste Förderung den Oberhirten der Kirche in den früheren Jahrhunderten des Christenthums. Weitere Verbesserung und allmälige Ausbildung fand sie vorzugsweise in den Klöstern. Unter den ersten Beförderern der christlichen Musik werden vorzugsweise genannt: zu Ende des 4. Jahrhunderts (374 bis 397) der heilige Ambrosius, Bischof zu Mailand, und der heilige Gregor der Grosse, welcher in den Jahren 591 bis 604 die christliche Kirche regierte. Beide haben dadurch sich grosse Verdienste erworben, dass sie für das bis dahin Zufällige und Regellose Gesetze aufzustellen sich bemühten.

Zweite Epoche.

Die allmälige Ausbildung der Harmonie, der Notenschrift, der Mensur. Naturalistische Versuche in der Melodie.

§. 3.

Ueber die ersten Anfänge der Harmonie im frühen Mittelalter hat es von jeher verschiedene Meinungen und Sagen gegeben, so dass es schwer ist, hierüber etwas ganz Bestimmtes fest zu stellen. Das erste Wagniss einer Verbindung mehrerer gleichzeitig auf verschiedenen Tonstufen erklingenden Stimmen zeigt sich in einer von dem Mönch Hucbaldus hinterlassenen Schrift. Dieser Hucbald war ein sehr gelehrter Mönch in Flandern, welcher nach einem in thätiger Bearbeitung der musikalischen Theorie verbrachten Leben, in sehr hohem Alter im Jahre 930 gestorben ist.

§. 4.

Um eine jetzt ganz unbedeutend scheinende Erfindung zu machen, mussten im Mittelalter Jahrhunderte vorübergehen. Erst im 11. Jahrhundert tritt uns wieder eine Erscheinung entgegen, welche nähere Aufmerk-

samkeit in Anspruch nimmt. Ein Benedictiner Mönch aus dem Kloster zu Pomposa, in der Nähe von Ravenna und Ferrara, war es, Guido von Arezzo, um's Jahr 1020 lebend, welcher in diesem Jahrhundert die Tonkunst dadurch wesentlich förderte, dass er die Neumen oder nota romana der früheren Periode mit Hülfe von Linien verbesserte, und dadurch eine zweckmässigere Anordnung der Tonschrift erreichte. Er erlangte einen so grossen Ruf, dass noch jetzt sein Name unter denen der Musiker des Mittelalters der bekannteste ist. Was die weitere Ausbildung der Harmonie betrifft, so hat er darin keine Fortschritte gemacht.

§. 5.

Eine Erweiterung der Lehre von der Harmonie brachte erst mit noch mehreren wichtigen Entdeckungen (Erfindung und erste Ausbildung der Note, Mensur) das 12. Jahrhundert, obschon Näheres hierüber zur Zeit noch nicht bekannt ist. Die Leistungen des folgenden Jahrhunderts aber zeigen, dass man in diesem Zeitabschnitt einen wichtigen Fortschritt vollbracht haben muss.

§. 6.

Das 13. Jahrhundert hatte von dem 12. die nun schon etwas gereiften Anfänge der künftigen Musik geerbt, eine etwas ausgebildete Harmonie, die Notenschrift, die Mensur. Dies zu pflegen, und zur Reife zu bringen, war nunmehr seine Aufgabe. Es traten jetzt bedeutende Lehrer auf, welche im Stande waren, schon eine etwas ausgearbeitete Theorie aufzustellen. Einer dieser Männer, von welchem auch eine Schrift auf uns gekommen ist, war Franco von Köln, in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, der schon vollkommene, unvollkommene und mittlere Consonanzen und Dissonanzen unterscheidet.

§. 7.

Das sind die Fortschritte der Kunst in Italien und Deutschland. Frankreich entbehrte längere Zeit hindurch noch jener schon etwas ausgebildeteren Harmonie, wie sie in Deutschland vorhanden war. Erst aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, ohngefähr vom Jahre 1280, ist vor einigen Jahren der Versuch eines gewissen Adam de la Hale, eine dreistimmige Composition, aufgefunden worden, welche den Beweis liefert, dass man zu dieser Zeit dort einen Anfang gemacht hatte.

§. 8.

In den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts begegnen uns zwei Schriftsteller, welche grosse Fortschritte bewirkt, und, was Harmonie betrifft, zuerst befriedigende Regeln gegeben haben, Regeln von solcher Beschaffenheit, dass nach denselben, auch nach unseren heutigen Begriffen, zum ersten Male reine Accorde und reine Harmoniefolgen gebildet werden konnten. Zum ersten Male erscheint jetzt das Gesetz, dass zwei vollkommene Consonanzen, Quinten und Octaven, nicht in gerader Bewegung auf einander folgen sollen; zum ersten Male erkannte man schon etwas genauer das Wesen der Dissonanzen, und die Nothwendigkeit, dieselben in die nächstfolgende Consonanz aufzulösen. Marchettus von Padua und Johannes de Muris, ein französischer Geistlicher und Dr. der Sorbonne zu Paris, sind die Männer, denen diese Fortschritte auf theoretischem Gebiet zu danken. Hinsichtlich der praktischen Anwendung ihrer Grundsätze blieb jedoch immer noch viel zu wünschen übrig.

§. 9.

Das bisher Erwähnte betrifft insbesondere die eine Hauptseite der Musik, die Harmonie und deren all-

mälige Ausbildung; anders verhielt es sich mit dem zweiten, wichtigsten Bestandtheil, der Melodie. Während die Erstere Gegenstand der sorgfältigsten Forschung war und insbesondere von den Gelehrten, den Geistlichen, cultivirt wurde, erblicken wir die Letztere vernachlässigt, und in ihrem Rechte durchaus nicht anerkannt, so dass sie nur als etwas Beiläufiges und Untergeordnetes neben her geht. Gehört die Harmonie in den Kreis der Schule, so wurde die Melodie dem Leben, und ihre Ausbildung dem natürlichen Gefühl der Laien überlassen. Bemerkenswerth ist indess, dass man auf diesem vernachlässigten Gebiet früher zu befriedigenden Leistungen und zur Ahnung des den Tönen inwohnenden Geistes gelangte, als in jener Sphäre, wo der künstlerische Sinn unterdrückt wurde.

§. 10.

Seit dem 12. und 13. Jahrhundert hatten die höheren Stände zuerst in der Provence angefangen, sich mit Poesie und Gesang zu beschäftigen. Bald verbreitete sich die Liebe dafür im nördlichen und südlichen Frankreich und in Deutschland, wo, so wie dort die *Troubadours*, welche vorzugsweise als die Beförderer jener Richtung zu bezeichnen sind, die *Minnesänger* genannt werden müssen. Die Zahl dieser Dichter und Sänger vermehrte sich ausserordentlich, und wir erblicken in den Reihen derselben Könige und Fürsten. So wird unter Anderen Thibaut, König von Navarra (geb. 1201 gest. 1254) genannt, von welchem auch Melodien aufgefunden worden sind.

§. 11.

Auch die dramatischen und theatralischen Versuche des Mittelalters waren nicht ganz ohne Musik, und die Melodie fand hier namentlich ein Gebiet, wo sie unumschränkte Geltung genoss, und das ihr zugleich Gele-

genheit zu weiterer Ausbildung darbot. Diese Darstellungen waren anfangs so roh und pöbelhaft, dass sie nur eine Erwähnung verdienen, um anzudeuten, wie der Sinn für das Scenische früh erwacht war. Bei steigender Cultur bildeten sich aber aus diesen rohesten Anfängen reifere und geschmackvollere Erzeugnisse hervor. Sie erhielten den Namen *Mysterien*, und bestanden aus einer anständigeren, etwas gebildeteren Darstellung religiöser Begebenheiten. Seit dem 12. und 13. Jahrhundert insbesondere verbreiteten sich solche Spiele ausserordentlich, und im Jahre 1313 erbaute man in Paris ein eigenes Theater dafür. An dem heitern kunstliebenden Hofe der Provence endlich finden wir jenen schon erwähnten Adam de la Hale (§. 6.) als Verfasser mehrerer sehr hübscher Liederspiele mit weltlichem Inhalt wieder. Das Charakteristische und Wesentliche der späteren Oper fehlte jenen frühesten Versuchen noch gänzlich, aber als Vorstufen für die spätere so mächtige Kunstgattung sind dieselben zu betrachten.

§. 12.

Während nun das Volk seine Lieder sang, und bei fortschreitender Civilisation die Gebildeteren sich an den Weisen der Troubadours und Minnesänger ergötzten, hatten die schulmässig unterrichteten Musiker, die sich selbst vorzugsweise Cantores nannten, in ihrer Weise pedantisch fortgearbeitet, ohne von dem, was das Leben bot, Notiz zu nehmen. Ihnen war der Gesang nicht eine schöne Kunst zur Erheiterung, sondern Gegenstand eines mühsamen Studiums. Harmonie und Melodie, die Arbeiten der Schule, und die Bestrebungen des weltlichen, naturalistischen Sinnes waren streng geschieden. Die eigentlichen Musiker blickten mit Stolz auf das weltliche Treiben herab. So dauerten die Verhältnisse geraume Zeit hindurch fort. Der weltliche Gesang aber

erfreute sich fortwährend der lebendigsten Anerkennung, bis derselbe endlich durch die steigende Ausbildung der Harmonie verdrängt wurde, so dass wir ihn endlich für geraume Zeit gänzlich verschwinden sehen.

Dritte Epoche.

Vollkommen ausgebildete harmonische Kunst. Die Niederlande.

§. 13.

Waren bis zu diesem Abschnitt der Geschichte überall nur zerstreute Anfänge bemerkbar, so concentrirt sich jetzt die Entwicklung bei einem Volke, und wir erblicken den ersten grösseren Aufschwung, beruhend auf der Anwendung und weiteren praktischen Entwicklung des bisher Gewonnenen. Die Lehren des Johannes de Muris hatten früh schon Eingang und heimischen Boden bei einem Volke gefunden, das bei seiner ausserordentlichen Wohlhabenheit, blühend durch Manufakturen und Gewerbe, Handel und Schifffahrt und tüchtiges Gemeinwesen, einer materiellen Behaglichkeit des Daseins sich überlassen konnte. Die Harmonie wurde in grösserer Vollkommenheit zuerst hauptsächlich in den Niederlanden in fröhlichen geselligen Kreisen zur Anwendung gebracht, und beliebte Volkslieder pflegte man auf diese Weise zu singen. Dann gewann dieselbe Zutritt zu den Höfen zur Unterhaltung der Grossen, und bald öffneten sich nun auch die Thore der Kirchen der jetzt siegreichen Ueberwinderin der früheren, einstimmigen weltlichen Melodie. Die Niederländer sind die ersten gewesen, welche der Harmonie in Europa allgemeine, praktische Geltung verschafft haben, zugleich die ersten, welche dieselbe in noch jetzt befriedigender Weise zu behandeln verstanden. Als der erste eigentliche Tonsetzer, als der Stammvater unserer Musik, wird Wilhelm Dufay aus Chymay im Hennegau ums Jahr 1400 bezeichnet. Bei diesem Manne zeigt

sich zum ersten Male eine vollkommen fertige Kunst, was die technischen Forderungen betrifft. —

§. 14.

In dem Maasse, als bei fortgesetzter Uebung die Tonsetzer eine immer grössere Gewandtheit erlangten, wuchs natürlicher Weise auch die Kühnheit der Unternehmung, und der Ehrgeiz, die Vorgänger in kunstreichen Combinationen zu übertreffen. Bald begegnet uns der Name eines Mannes, der über Dufay hinausgehend, für die Künste des doppelten Contrapuncts den Grund legte, der zu seiner Zeit hochberühmte Name Johannes Ockeghem, gewöhnlich Ockenheim, geb. in Hennegau zwischen 1420 und 1430, gest. um's Jahr 1513.

§. 15.

Das höhere Geistesleben, welches sich jetzt in Europa allmählig zu verbreiten begann, musste den günstigsten Einfluss äussern auch auf Fortbildung der Tonkunst und Verbreitung derselben in weiteren Kreisen. Wie die Liebhaberei für die bildenden Künste mehr und mehr zunahm, begannen die Grossen auch für Musik sich zu interessiren, und die Tonsetzer erhielten die nachdrücklichste Aufmunterung und günstigste Veranlassung ihr Talent zu entfalten. An den Höfen entstanden Kapellen, zu denen Niederländische Musiker unter freigebigen Bedingungen berufen wurden. Lehrstühle für Musik wurden errichtet in dem letzten Drittheil des 15. Jahrhunderts zu Neapel, Mailand und an andern Orten Italiens. Insbesondere als die Päpste Julius II. und Leo X. jene glänzende, Raphael'sche Zeit für Italien herbeiführten, erreichte die niederländische Musik ihre höchste Anerkennung in Italien, Spanien, Frankreich und Deutschland. Als endlich im Jahre 1502 der Italiener Ottavio Petrucci aus Fossem-

brone im Kirchenstaate den Notendruck mit beweglichen Typen erfand, war für den erfolgreichsten Aufschwung der Tonkunst die wichtigste Anregung gegeben.

§. 16.

Ockenheim's grösster Schüler, Josquin des Prés, oder Jodocus Pratensis, oder a Prato genannt, geboren zu Cambray oder nach andern Angaben zu Condé vor dem Jahre 1455, gest. 1515, war der erste jener Niederländer, in dem die Kunst sich von der früheren, bis dahin herrschenden Steifheit, Schwerfälligkeit und Härte einigermaßen befreite, der erste Niederländer, der sich eines europäischen Rufes erfreute, und überall seinen Einfluss geltend zu machen wusste.

§. 17.

Bis dahin hatten die Niederländer allein und unumschränkt im Reiche der Tonkunst geherrscht. Jetzt begannen auch andere Nationen ihnen allmählig nicht zwar den Rang, aber doch ihre bisherige Alleinherrschaft streitig zu machen. In Deutschland traten schon in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts einige wackere Tonsetzer auf, Adam de Fulda, Stephan Mahu, Hermann Finck u. Andere. In Frankreich erlangte Eleazar Genet, genannt il Carpentrasso (von seiner Vaterstadt Carpentras,) Mitglied der päpstlichen Kapelle, sehr grosses Ansehen, und wurde desshalb von seinem Gönner Leo X. mit der bischöflichen Würde bekleidet. Spanier waren als Sänger sehr beliebt in der päpstlichen Kapelle. Unter den einheimischen Mitgliedern daselbst wird Costanzo Festa als der erste bedeutende Componist und Vorläufer Palestrina's genannt. Orgeln wurden im Laufe des 15. Jahrhunderts in den Hauptkirchen der Städte und an den reichen Stiften in grosser Anzahl gebaut, und in ihrer innern Einrichtung wesentlich verbessert. Eine vollständige ausgebildete Tastatur war

jetzt vorhanden. Im Jahre 1470 erfand Bernhard der Deutsche zu Venedig das Orgelpedal. Die musikalische Productivität wurde jetzt schon eine allgemeinere, und bald gewahren wir, wie nun auch andere Nationen musikalisch zur Selbstständigkeit erwachen.

§. 18.

Unter den Niederländern, welche theils berufen, theils um ihr Glück in Italien zu machen, dort einwanderten, war auch Hadrian Willaert. Als junger Mann, schon im Heimathlande berühmt, kam er um das Jahr 1518 nach Rom. Zufällige Umstände verhinderten dort seine Niederlassung, und er wendete sich in Folge davon nach Venedig, wo er schon im Jahre 1527 zur Stelle eines Kapellmeisters am Dom des heiligen Marcus, eine Stelle, die von jeher als eine Art von musikalischer Grosswürde gegolten hat, gelangte. Hier in Venedig erlangte Willaert sehr nachhaltigen Einfluss, und wurde der Stifter der nachmals sehr bedeutenden und berühmten venetianischen Schule. Er starb 1563.

§. 19.

Noch einen Meister haben die Niederlande hervorgebracht, der Alles Vorausgegangene zum Abschluss gebracht hat, einen Meister, dessen Werke noch heute für uns nicht allein von kunstgeschichtlichem, sondern auch von künstlerischem Interesse sind, den grössten und hervorragendsten niederländischen Meister. Es ist dies Orlandus Lassus aus Mons, in Italien Orlando Lasso, in Frankreich Roland Lassé, in Deutschland Roland Lass genannt. Lassus kam in seinem 18. Jahre nach Neapel, versah einige Jahre später schon die Kapellmeisterstelle an einer der Hauptkirchen Roms, wurde später zum Kapellmeister in Antwerpen ernannt und erhielt endlich einen Ruf als Kapellmeister nach München, wo er nach einer vieljährigen Laufbahn, hoch-

geachtet und mit Ehren überhäuft, als ein Mann von europäischem Rufe sein thätiges Leben im Jahre 1594 endete. Er kann als Repräsentant der gesammten niederländischen Tonkünstler jener Zeit überhaupt betrachtet werden. Alles Frühere hatte er nicht allein vor sich, sondern auch in sich, und verwendete dasselbe zu höherem Gebrauch. Er ist die Frucht aller vorangegangenen Bestrebungen, und in ihm concentrirt sich das Wesen der niederländischen Musik.

Anmerkung. Ausführlicheres über diesen ganzen Abschnitt der Geschichte der Musik findet sich in Kiese-
wetter's Schrift: Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik (2te Aufl. Leipzig 1847.) Ebendasselbst sind auch Proben der frühesten harmonischen Versuche, so wie Compositionen aus der ersten Epoche der Niederländer mitgetheilt. Von den Arbeiten der späteren niederländischen Meister ist in neuerer Zeit sehr viel veröffentlicht worden. Folgende Ausgaben sind insbesondere zu nennen: Fr. Commer, *Collectio operum musicorum Batavorum saec. XVI.* Berlin. Ferner: S. W. Dehn: *Moteta quinque vocum, modos fecit Orl. Lassus*, Berlin, und von demselben: *Psalmos VII poenitentiales modis musicis adaptavit Orl. de Lassus*. Berlin. Eine vollständige Messe („*Orsus a coup*“) von Orl. Lassus nebst Einlagen gleichzeitiger Meister erschien im Jahre 1851, herausgegeben von J. G. Farrenberg (Cöln, Bonn und Brüssel, J. W. Heberle). Ausserdem sind zu vergleichen die Sammlungen von C. F. Becker: *Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des 16. Jahrh. 1—6. Heft.* Dresden, und *Kirchenge-sänge berühmter Meister aus dem 15—17. Jahrhundert. 1—5. Heft.* Dresden. Endlich ist noch anzuführen das grosse Geschichtswerk von Fr. Rochlitz: *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke etc.* Mainz, dessen erster Band Compositionen von Dufay, Josquin, Ockenheim u. s. w. enthält. Was die §§. 9 und 10 betrifft, so ist zu vergleichen die Schrift von Kiese-
wetter: *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesan-
ges*, Leipzig, 1842.

Zweiter Hauptabschnitt.

§. 20.

Dieser zweite Hauptabschnitt, der mit dem 16. Jahrhundert beginnt und sich bis herab auf die Gegenwart erstreckt, enthält die Geschichte der Musik als vollkommen ausgebildeter Kunst, die grossen klassischen Leistungen auf dem Gebiet derselben in Italien, Deutschland und Frankreich. Auch dieser Abschnitt zerfällt in mehrere Unterabtheilungen. Zuerst erscheint die Kirchenmusik, später die Oper, endlich die Instrumentalmusik auf klassischer Höhe. Es sind die Epochen des erhabenen und des schönen Styls, welche durchlaufen werden. Schliesslich folgt die Zeit einer durchaus äusserlichen, rein sinnlichen oder auf Effect berechneten Kunstrichtung, wie diess namentlich in Italien und Frankreich wahrzunehmen ist, während Deutschland neben vielen Verfehltem ein edleres Streben bewahrt hat. In den ersten Jahrhunderten dieser zweiten Periode erscheinen Italien, Deutschland und Frankreich in überwiegend getrennter Entwicklung. Später (seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) concentrirt sich dieselbe in Deutschland, und erreicht in Mozart ihren ersten Höhepunkt, während Italien und Frankreich, in ihrer Eigenthümlichkeit wesentlich dadurch beeinflusst, sich diesem Fortgange anschliessen und in denselben mit hereingezogen werden. Ein erneutes Auseinandergehen der verschiedenen Weisen charakterisirt die neueste Kunstepoche seit den letzten 20 – 30 Jahren.

Italien.

Epoche des erhabenen Styls. Kirchenmusik.

§. 21.

Mit Orlandus Lassus treten die Niederländer zurück von dem Schauplatz, und andere Nationen, insbesondere Italien und Deutschland, übernehmen jetzt die

Weiterentwicklung der Tonkunst. Nur wenige der niederländischen Meister hatten sich ihrer contrapunctischen Gelehrsamkeit mit so viel Geist und Gewandheit bedient, als Lassus, von Allen aber, deren Werke noch jetzt vorliegen, nur Einzelne mit so viel Mässigung. Ein Antipod des Lassus, Einer von denen, welcher die Wissenschaft am meisten geltend gemacht hatte und bei welchem die Einseitigkeit dessen, was damals auf musikalischem Gebiet erstrebt wurde, am meisten hervortrat, war Claudius Goudimel aus Burgund, geb. ums Jahr 1500, ermordet 1572 zu Lyon als Hugenott in Folge der Bartholomäusnacht. Erster päpstlicher Kapellmeister, Kirchencomponist und Director einer Musikschule in Rom war indess sein Einfluss daselbst, und durch Rom in Italien, so gross, dass seine Weise zur allgemeingültigen, einzig für Recht gehalten wurde, und Italien, verführt durch das Ansehen dieses Mannes, eben so wie die Niederlande, einer durch allzugrosse Künstlichkeit ungeniessbaren Musik immer mehr huldigen lernte. Eine Menge von Uebelständen hatte sich eingeschlichen. Durch die weitausgesponnenen, contrapunctischen Verschlingungen wurden die Textesworte völlig unverständlich, wie man diese überhaupt gänzlich vernachlässigte. Es war der Missbrauch gewöhnlich, Messen über weltliche, nicht selten sehr frivole Lieder zu componiren. Kurz, die Kirche wurde mit Werken überhäuft, welche keinen ihrer Zwecke fördern konnten. So hielten die Mitglieder der Kirchenversammlung zu Trient in der Mitte des 16. Jahrhunderts (1562) mit Recht den Gegenstand für bedeutend genug, um denselben einer ausführlichen Erörterung zu unterwerfen. Der schwerste Tadel traf die Vermischung des Heiligen mit dem Weltlichen, und die übergrosse Nachlässigkeit der Componisten in Behandlung der Textesworte. Es wurde von der Versammlung die Reinigung der geistlichen Musik beschlossen. Sie sei aus

der Kirche zu verbannen, kam man überein, sofern sie, sei es im Gesang oder Orgelspiel, irgend eine Beimischung des Weltlichen, Unheiligen zeige, damit das Haus des Herrn wahrhaft ein Bethaus sein und heissen könne. Dieser Beschluss wurde am 14. Septbr. 1562 gefasst. Es war nahe daran, dass die Figuralmusik ganz aus der Kirche verbannt worden wäre, und nur die Schutzreden einiger Mitglieder und eine Vorstellung, welche Kaiser Ferdinand I., ein grosser Musikfreund, durch seinen Gesandten machen liess, die Figuralmusik jener Missbräuche wegen nicht völlig zu verbannen, milderten die Stimmung der Kirchenversammlung. Endlich kam man überein, einem anerkannten Tonkünstler eine Probearbeit zu übertragen, um daraus zu entnehmen, ob es möglich sei, die gerügten Mängel zu beseitigen. Man wählte hierzu den bereits allgemeiner bekannten Palestrina, und übertrug ihm die Ausführung der Aufgabe.

§. 22.

Giovanni Pierluigi da Palestrina war ohnweit Rom in der kleinen Stadt Palestrina, nach der gewöhnlichen Angabe, im Jahre 1524 geboren. Im Jahre 1540 schickten ihn seine Eltern, da er besondere Anlagen für Musik zeigte, nach Rom, um sich auszubilden. Die Schule des Goudimel war die berühmteste, und dieser wurde daher Palestrina übergeben. Durch Papst Julius II. erhielt er 1551 zuerst eine Anstellung an der von demselben gestifteten, nach ihm benannten, Kapelle v. S. Peter. Im Jahre 1554 gab er sein erstes Werk heraus, welches ihm die Gunst Papst Julius III. und mit dieser eine Stelle unter den Sängern der päpstlichen Kapelle erwarb. Ein späterer Papst fand indess einen Anstoss daran, dass Palestrina, als Diener der Kirche, verheirathet war, und in Folge davon wurde er entlassen. Zuerst lebte er längere Zeit in minder

günstigen Verhältnissen, bis er endlich im Jahre 1571 die früher von ihm aufgegebenen Kapellmeisterstelle an S. Peter im Vatican zurück erhielt, wodurch seine äussere Lage bis an sein Ende eine dauernd glückliche Wendung nahm. Er starb im Jahre 1594.

Palestrina hatte namentlich durch seine im Jahre 1560 geschriebene Composition: Improperia, die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Jetzt, als die Verbesserung der Kirchenmusik zur Sprache kam, erinnerte man sich seiner, und übertrug ihm die Composition einer Messe, bei welcher die Forderung nach strenger Reinheit des Styls versuchsweise zur Ausführung gebracht werden sollte. Palestrina schrieb im Geist der ihm gewordenen Aufgabe drei Messen, welche im Jahre 1565 zur Aufführung kamen, und von denen die dritte, später unter dem Namen der Missa papae Marcelli bekannt gewordene, den Preis davon trug. Man erkannte die gestellte Aufgabe als gelöst, und die päpstlichen Sänger empfingen den tröstlichen Bescheid, dass in der geistlichen Musik nichts geändert werden sollte, zugleich aber auch die dringende Mahnung, nur Gesänge fortan aufzuführen, welche der Kirche gleich würdig wären, wie die drei ausgeführten Compositionen. Palestrina aber ist durch diese That der Retter der italienischen Kirchenmusik und der Schöpfer eines neuen Styls geworden. Durch ihn wurde die italienische Tonkunst zur ersten Stufe der Vollendung gebracht, und der Grund für die gesammte, spätere Ausbildung derselben gelegt.

§. 23.

Durch die von Palestrina gestiftete, und von den späteren Päpsten ungemein begünstigte Musikschele, die in der Folge sich sehr ausdehnte, und lange Zeit hindurch erhielt, durch das grosse Ansehen, in welchem der Meister stand, dadurch, dass seine Werke vor Allem beim öffentlichen Gottesdienst eingeführt wurden,

kam es dahin, dass in seinem Styl zu schreiben, für nothwendig erachtet, und dann sehr lange Zeit hindurch als nachahmungswerthe Sitte und guter Ton beibehalten wurde, so dass auf diese Weise der persönlich bescheidene Mann Herrscher ward im Reiche der Tonkunst Jahrhunderte hindurch, und einer grossen Anzahl trefflicher Talente die Bahn vorgezeichnet hat. — Neben ihm und mit ihm wirkte Giovanni Maria Nanini, ein vorzüglicher Componist, dessen Ruhm aber durch den seines Nebenmannes verschlungen ward. Seine Werke sind denen Palestrina's sehr ähnlich, mehr jedoch den sanften und zarten, als den feierlichen und erhabenen. Er wurde nach des Letzteren Tode dessen Amtsnachfolger. Ein Schüler der letzten Lebensjahre Nanini's war der durch sein Miserere weltberühmte Gregorio Allegri, geb. um das Jahr 1590 und seit 1629 Mitglied der päpstlichen Kapelle, zunächst als Sänger, dann als Kirchencomponist, ein naher Verwandter des ruhmgekrönten Malers Coreggio. Der um's Jahr 1560 geborene Spanier Tomaso Ludovico della Vittoria, einer der Grössten unter diesen Componisten, war gleichfalls ein Zögling der römischen Schule, und dann Mitglied der päpstlichen Kapelle. Tomaso Baj endlich, geb. in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gest. im Jahr 1714 zu Rom, verdankt, wie Allegri, seinen Ruhm gleichfalls einem Miserere, welches nach dem Muster des Werkes seines Vorgängers gearbeitet ist, und noch jetzt am Gründonnerstag alljährlich gesungen wird. Es ist dieses neue Miserere die einzige Composition der späteren Zeit, welcher, mit Ausnahme eines Werkes von Baini, die Ehre zu Theil geworden ist, unter die Musikstücke aufgenommen zu werden, welche alljährlich an bestimmten Festtagen wiederholt werden.

Anmerkung. Die wichtigsten, neuerdings veröffentlichten Compositionen Palestrina's und seiner Schule finden sich

in folgenden Werken: *Musica sacra, quae cantatur quotannis per Hebdomadam sanctam Romae in sacello pontificio.* Leipzig. G. v. Tucher, Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister. 2 Lieferungen, Wien. Ferner in dem schon in der Anmerkung zu §. 19 genannten geschichtlichen Werk von Rochlitz, in der zweiten Abtheilung des I. Bandes: ferner in den ebendasselbst angeführten Ausgaben von C. F. Becker. Ausserdem sind folgende einzelne Ausgaben zu nennen: *Crucifixus* für 4 Solostimmen v. G. P. da Palestrina. Berlin. *Miserere* für 2 Chöre von G. Allegri. Berlin. — Ausser den im § erwähnten Meistern sind als dieser Schule angehörig aus dem 17. Jahrhundert noch zu nennen: Orazio Benevoli und Giuseppe Bernabei, beide Kapellmeister bei S. Peter im Vatican.

§. 24.

Die weltliche Musik war bis jetzt immer vernachlässigt gewesen, und hatte nur eine untergeordnete Geltung behauptet. Bei der allmählig erfolgten grösseren Ausbildung der Harmonie und der Verbreitung derselben in immer weiteren Kreisen konnte es nicht anders kommen, als dass das einstimmige, weltliche Lied den Wettstreit nicht mehr fortzuführen vermochte, und gänzlich zurückgedrängt wurde. Es gab unter Musikern und Freunden der Tonkunst keinen andern Gesang mehr, als den vierstimmigen, beliebte Lieder der früheren Zeit pflegte man auf diese Weise zu bearbeiten. Die harmonische Kunst verbreitete sich unter der Menge, die eigentliche Melodie aber war geraume Zeit hindurch ihrem gänzlichen Untergange überlassen gewesen. Die weltliche Musik indess wurde durch Uebertragung der Harmonie auf dies Gebiet gehoben. Für die vornehmeren und gebildeteren Kreise der Gesellschaft wurden die sogenannten Madrigale gedichtet und componirt, eine Gattung, die sich lange Zeit der ausserordentlichsten Beliebtheit erfreute und von den ersten Tonsetzern cultivirt wurde. Unter den Componisten, welche darin thätig waren, wird insbesondere Luca Marenzio,

Sänger der päpstlichen Kapelle, gest. im Jahre 1599 genannt. Für Freunde eines leichten, gefälligen Gesanges entstanden die sogenannten *Canzoni villanesche*, Bauernlieder. Etwas feiner und zierlicher sind die sogenannten *Villote alla Napoletana*, worin Neapolitanische Singmeister vorgestellt werden, welche jungen Damen die Anfangsgründe der Musik lehren wollen. Alle diese Kunstformen waren jedoch vorzugsweise in Oberitalien heimisch, und insbesondere ist das Madrigal von der später noch zu erwähnenden venetianischen Schule ausgegangen. Neapel zeichnete sich damals noch nicht durch Tonsetzer von Ruf aus. Als ein ausgezeichnete Förderer der Musik daselbst wird nur der Fürst Gesualdo da Venosa genannt, der um's Jahr 1600 seine Hauptthätigkeit entfaltete.

Epoche des schönen Styls. Die Oper.

§. 25.

Die Entwicklung der Tonkunst war nun bis dahin fortgeschritten, dass jene grosse durchgreifende Umgestaltung derselben in Italien erfolgen konnte, welche eine bis dahin ungeahnte Welt aufschloss, und die moderne Zeit unmittelbar einleitete, eine Umgestaltung so gross und bedeutend, dass in der gesamten Kunstgeschichte kaum ein zweites Ereigniss von gleicher Bedeutung genannt werden kann; — die Entwicklung war bis zu dem Zeitpunkt gediehen, wo die eigentliche *Oper* erfunden wurde. — Die Liebe für scenische Darstellungen hatte im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts immer mehr zugenommen. Die Fürsten in Oberitalien wetteiferten, dergleichen Aufführungen an ihren Höfen zu veranstalten. Besonders bei festlichen Gelegenheiten wurden dieselben bald unentbehrlich, und waren dann auch meist mit Musik und Tanz verbunden. Vor Allen zeichnete sich an Kunstliebe und Pracht der gelehrte Hof der Mediceer aus; Florenz war während der Re-

gierungsperiode dieser Fürsten das Athen Italiens, und Florenz wurde auch der Ort, wo die spätere Oper ihre Entstehung fand, indem hier zum ersten Male wieder der einstimmige Gesang hervortrat, während bis dahin allein mehrstimmige Gesangsstücke in den scenischen Darstellungen üblich gewesen waren. Bei einem Feste aber, welches bei Gelegenheit einer Vermählungsfeier in Florenz im Jahre 1539 Statt fand, war Jemand auf den Einfall gekommen, die Oberstimme eines Madrigals von einer Person allein singen, und die übrigen Stimmen von Instrumenten ausführen zu lassen.

§. 26.

Es konnte nicht fehlen, dass man jetzt bei dieser neuen Wendung der Dinge, insbesondere noch, da man sich viel mit griechischen Studien und der Erforschung der Art, wie bei den Griechen gesungen worden war, beschäftigte, endlich darauf verfallen musste, Cantilenen eines bestimmten Ausdrucks, Sologesang im eigentlichen Sinne, und zugleich damit endlich auch das Recitativ zu erfinden, und auf solche Weise die wesentlichen bis dahin noch fehlenden Bestandtheile der modernen Oper in das Leben zu rufen. Unter diesen ersten Erfindern wird insbesondere Giulio Caccini, auch von seiner Geburtsstadt Giulio Romano genannt, hervorgehoben. Wenn zwar kein grosser Meister in der Kunst des Contrapuncts, hatte er doch darin einige Studien gemacht, und war nicht nur ein guter Sänger im Geschmack der Zeit, sondern auch als Gesanglehrer ausgezeichnet. Caccini erzählt in der Vorrede zu einer im Jahre 1601 unter dem Titel: *la nuove musiche*, von ihm herausgegebenen Sammlung, dass er verschiedene dieser Gesänge bei einem Besuche in seiner Vaterstadt vor Liebhabern und Kennern mit ungemeinem Beifall habe hören lassen, und dass man ihm versichert hätte, bis dahin noch nie einen ähnlichen Ge-

sang gehört zu haben. — Mit ihm zugleich wird Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Naturforschers Galileo Galilei, erwähnt. Dieser componirte die Scene des Ugolino aus Dante und dann Einiges aus den Klageliedern des Jeremias in derselben Weise, und verdient desshalb unter den ersten Begründern der neuen Gattung mit aufgezählt zu werden. Alle diese Bestrebungen der genannten und anderer gleichgesinnter Männer fanden ihren Mittelpunkt in dem Hause eines gewissen Giovanni Bardi, Grafen von Vernio in Florenz. Die ersten Werke, welche auf diese Weise zu Stande kamen waren die Oper: Dafne, gedichtet von Rinuccini, componirt von Peri, welcher diesem Kreise gleichfalls angehörte, und die Oper: Euridice von Rinuccini. Sie wurde von Peri in Musik gesetzt, bei der Aufführung aber waren mehrere Stücke von Caccini's Composition eingelegt. Später ergänzte Peri sein Werk, und auch Caccini schrieb dann die ganze Oper für sich allein. Die Aufführung erfolgte im Jahre 1600 zu Florenz.

§. 27.

Gleichzeitig mit den Florentinern, ja ihnen noch zuvorkommend, hatte der Römer Emilio del Cavaliere, gleichfalls in der neuen Weise, gleichfalls in der Absicht, die Musik der alten Griechen wieder aufleben zu machen — von dieser Ansicht, waren auch die zuvor genannten Männer hauptsächlich ausgegangen — einige Schäferspiele componirt, welche vielen Beifall fanden, und dem Ideal, welches man sich gebildet hatte, sehr entsprochen zu haben scheinen. Gleichzeitig mit der Euridice, im Februar des Jahres 1600 hatte Cavaliere ein grosses Werk, ein moralisch-allegorisches Drama: dell' anima e del corpo, in Rom, in der Kirche della Valicella, und zwar in der Betstube, welche den Namen Oratorio führt, auf einer Bühne

mit Scenen und Decorationen durch handelnde Personen, auch mit eingewebten Tänzen, zur Aufführung gebracht, und dadurch dem Oratorium — wenn auch nur im weitesten Sinne des Worts — Entstehung und Namen gegeben.

§. 28.

Gelehrte, musikalische Dilettanten, Sänger sind die Erfinder der Oper gewesen. Die eigentlichen Musiker besaßen in Folge ihrer ganzen Bildung und Richtung keine Empfänglichkeit für die neuen, von den Alterthumsforschern ausgehenden Ideen, und glaubten mit Stolz und Verachtung auf diese Dilettantenarbeiten herabzublicken zu dürfen. Noch immer bestand die frühere Trennung zwischen Harmonie und Melodie. Dieses hatte einen grossen Uebelstand zur Folge. Die Dilettanten, weniger eingeengt durch die Vorurtheile der Schule, vermochten zwar mit grösserer Leichtigkeit eine neue Idee zu fassen, aber es fehlten ihnen die künstlerischen Erfordernisse, um grössere Compositionen wagen zu können, und wir sehen daher in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts verhältnissmässig nur geringe Fortschritte, so dass nur wenig wahrhaft Neues in diesen Jahren producirt wurde. Nur wenige bedeutendere Componisten betraten die dramatische Laufbahn. Claudio Monteverde, Kapellmeister an der Marcuskirche zu Venedig, war es zunächst fast allein, der ausdrucksvollere Melodien zu schaffen wusste, und auch dadurch nachhaltiger einwirkte, dass er einen freieren und umfassenderen Gebrauch der Dissonanzen anbahnte. Monteverde war der erste, der mehr Abwechslung, Schwung und leidenschaftlichen Ausdruck in seine Schöpfungen zu bringen verstand, und die Tonkunst befähigte, Nüancen des inneren Seelenlebens zur Darstellung zu bringen. Er selbst hat sich in der Vorrede zu einem 1639 zu Venedig gedruckten Madrigalenwerk als den Erfinder des leidenschaftsvollen Styls in der Musik

bezeichnet. Monteverde ordnete und erweiterte das Orchester, so dass es jetzt nöthig wurde, für jedes einzelne Instrument die Noten genau vorzuschreiben. Er machte den ersten Versuch, die Instrumentalmusik von der Vokalmusik zu trennen und selbstständig auftreten zu lassen; er wurde der Erfinder der Ouverture, einer Kunstform, welche dann allgemeinere Beliebtheit und weitere Ausbildung durch den Italiener Lully in Paris erhielt.

Anmerkung. Das Wichtigste über das in den §§. 24 — 28 Gesagte enthält die oben angeführte Schrift von Kiese-wetter: Schicksale und Beschaffenheit etc. Eine grosse Auswahl von Compositionen der hier genannten Tonsetzer ist darin mitgetheilt.

§. 29.

Für die ersten, werthvolleren Leistungen im Fache des modernen Styls, Leistungen, durch welche die neu gewonnenen Ausdrucksmittel zu künstlerischer Bedeutung erhoben wurden, sind zwei Männer von Wichtigkeit: Ludovico Viadana und Giacomo Carissimi, der erstere zur Zeit der Erfindung der Oper, der zweite in der Mitte des 17. Jahrhunderts lebend. Viadana ist der Erfinder der Kirchenconcerte, einer Compositionsgattung, in welcher eine, zwei, drei oder mehr Singstimmen selbstständige Melodien vortragen, wobei zur Füllung der Harmonie ein begleitendes Instrument, in der Regel die Orgel gebraucht wurde. Seit Einführung des Sologesangs gehörte natürlich mehr Aufmerksamkeit und Geschick dazu, um das Accompanement geschmackvoll vorzutragen. So entstanden jetzt durch Viadana die Regeln kunst- und geschmackvoller Begleitung und die sogenannte Generalbassschrift, die zwar von ihm nicht erfunden, wohl aber verbessert wurde. — Von noch grösserer Bedeutung als der oben Genannte für die Kunstgeschichte, für die Vervollkommnung des neuen Styls, mittelbar für die Ausbildung der

Oper war Carissimi, der ausgesprochendste Liebling seiner Zeit, der es sich zur Hauptaufgabe seines Lebens gemacht hatte, die neue, vom Contrapunctischen abgehende, nach Wort- und Situationsausdruck strebende, jedoch unbeholfene und ungefällige Schreibart der weltlichen Tonsetzer wohlgefälliger, sangbarer, fließender, dem Geiste der Dichtung angemessener zu machen. Carissimi, geb. um das Jahr 1600, lebte als Kapellmeister in Rom; ohngefähr vom Jahre 1635 an stand er auf dem Höhepunkt seiner Wirksamkeit. Er war der Erfinder der Kammercantate, einer Musikgattung, die aus dem Oratorium ihren Ursprung herleitet, und in welcher dramatische Recitation, gleichwie in der Oper heimisch ist. Er hat sodann grössere, musikalisch bedeutendere Compositionen im Fache des Oratoriums geschaffen, er ist wesentlicher Verbesserer des Recitativs und der dramatischen Melodie und hat zuerst die Instrumente besonders zu Einleitungen und Zwischensätzen selbständiger benutzt.

Anmerkung. In dieselbe Zeit fällt auch der neuerdings durch die Oper gleiches Namens, so wie durch eine jetzt vielfach in Concerten gesungene, neu herausgegebene Kirchenarie wieder bekannt gewordene Alessandro Stradella.

§. 30.

Alles verkündigte nun das Morgenroth des schönen Tages, an welchem die wiedergeborne Melodie im höchsten Glanze gereifter Schönheit erscheinen sollte, Alles verkündigte jene grosse Zeit Italiens, in welcher die reichbegabtesten Männer, so zahlreich wie nie vordem und nachher, nebeneinander wirkten, jene Zeit in welcher Italien sich einer unbedingten, musikalischen Herrschaft über Europa erfreute. Hier begegnet uns zuerst der vielseitig gebildete, in allen musikalischen Gattungen thätige Alessandro Scarlatti, der Gründer der neapolitanischen Schule und Director jenes berühm-

ten Conservatoriums, aus welchem die meisten bedeutenden Tonsetzer des 18. Jahrhunderts hervorgegangen sind. Ueber sein Geburtsjahr sind die Angaben verschieden. Ein Schüler Carissimi's, trennte er sich nach dem Jahre 1665 von seinem Lehrer, durchreiste ganz Italien, kam sogar nach Deutschland, um auch hier die Kunst in allen ihren Richtungen zu studiren, hielt sich längere Zeit in München und Wien auf, und wendete sich endlich, mit Erfahrungen und Kenntnissen ausgerüstet wie selten ein Künstler, nach Neapel, wo er bis an sein Ende 1725 oder 1728 wirkte.

§. 31.

Scarlatti war bahnbrechendes Genie. War es ihm nicht gegönnt, überall das Höchste zu erreichen, so lag der Grund in seiner geschichtlichen Stellung, welche ihm den Ausgangspunct für eine neue Entwicklung der Musik für seine Thätigkeit anwies. Erst seinen Schülern und Nachfolgern wurden die Kränze zu Theil, zu deren Gewinnung er die Möglichkeit gegeben hatte. Die Geschichte nennt unter vielen Andern die Namen Francesco Durante, geb. zu Neapel 1693, gest. 1755, Leonardo Leo, geb. 1694 oder 1701 zu Neapel, gest. 1742, Emanuele d'Astorga, geb. 1680, Namen, welche nicht blos den Glanzpunct jener Zeit bilden, sondern auch für alle Zeiten eine gleiche Geltung behaupten werden. Diese Männer sind es gewesen, welche den Ernst der Vorzeit mit dem Reiz des neuen Styls geeint, nach beiden Seiten hin das rechte Maass gehalten haben, und deren Schöpfungen man daher als den Mittel- und Höhepunct zwischen Alt und Neu bezeichnen kann.

Anmerkung. Ueber das in den §§. 29 — 31 Gesagte ist der 2. Band des öfter genannten Werkes von Rochlitz zu vergleichen. In einzelnen Ausgaben sind u. A. folgende Compositionen erschienen: Durante, Litanie; Leo, Psalm; Astorga,

Stabat mater; sämmtlich: Halle, bei Kümmler. — Ausser den in §. 31 genannten Männern ist noch ein anderer Schüler Scarlatti's: Gaetano Greco zu erwähnen.

§. 32.

Je mehr die Oper in nächster Zeit zum Theil durch die Genannten, so wie andere Künstler, fortwährend grössere Geltung, allgemeinere Verbreitung und Ausbildung erlangte, um so mehr trat die Kirchenmusik zurück. Bald nahte die Zeit, wo die Gedicgenheit, die Kraft und Hoheit, der Ernst und die Würde der vorangegangenen Jahrhunderte den Tonsetzern zu entschwinden begann. Bald kam es dahin, dass ein Jeder Opern geschrieben und durch sie lauten Beifall musste errungen haben, bevor er erwarten durfte, man werde auch dem, was er in anderen Gattungen der Tonkunst leistete, einige Beachtung schenken. Bald bestand der eigentliche Genuss an Musik in Italien nur noch darin, den Tönen der allerdings ausgezeichneten Gesangsvirtuosen zu lauschen, sich einem süssen Schwelgen und Selbstvergessen zu überlassen. Vinci, Pergolesi, Duni, Jomelli, Piccini, Sacchini und viele andere Componisten werden in diesem Zeitraume genannt, zum Theil noch sehr bedeutende Meister, in deren Werken jedoch der bezeichnete Umschwung stets mehr oder weniger bemerkbar ist. In der gesammten Kunst war Genusssucht an die Stelle des frühern Ernstes getreten. So zeigen auch die Werke dieser Meister schon moderne Sentimentalität und Flüchtigkeit, Haschen nach Effect.

§. 33.

Die Einführung des Sologesangs machte natürlich das Bedürfniss schöner Stimmen und eines gebildeten Vortrags fühlbar; in der Oper war der Erfolg eben so sehr von den Sängern, als von der Composition abhängig. Früher, vor dem Jahre 1600, konnte der Werth des Sängers allein in seinen theoretischen Kenntnissen

und in seiner Fähigkeit, vom Blatte zu singen, bestehen; war er zugleich im Besitz einer schönen Stimme, so ward dadurch sein Werth nicht in solcher Weise erhöht, wie dies in den spätern Zeiten der Fall sein musste. Jetzt galt es, auf der von Caccini gebrochenen Bahn vorwärts zu schreiten, und so eilte der Kunstgesang vom Jahre 1580 bis 1700 seiner Ausbildung entgegen, so dass er während des 18. Jahrhunderts seine höchste Vollendung erreichte. Es entstanden jene berühmten Singschulen, welche so viel zur Blüthe und immer weiter verbreiteten Herrschaft der Tonkunst beigetragen, und den eigentlichen Kunstgesang geschaffen haben. Neapel war vom Anfange des 17. Jahrhunderts der Sitz des Gesanges, wie der Musik überhaupt, bis es in den trefflichen Singschulen von Bologna Nebenbuhler fand, welche ihm die Palme streitig machten. In Neapel wirkten nach Scarlatti, Leo, Vinci (geb. 1692), Pertti geb. um d. J. 1670 und der berühmte Gesanglehrer Porpora geb. um 1680. Nach dem Muster der neapolitanischen Schulen bildeten sich bald andere in Italien, und im Wendepunkt des 17. und 18. Jahrhunderts lehrten Francesco Peli in Modena, Lotti und Gasparini in Venedig, Fedi und Amadori in Rom, Francesco Brivio in Mailand, Francesco Redi in Florenz, endlich Antonio Bernacchi und sein Lehrer Antonio Pistocchi in Bologna. Unter den grössten Sängern Italiens werden insbesondere genannt: Baldassare Ferri, dessen Studien in den 1690er Jahren begannen, und Carlo Broschi, genannt Farinelli, geb. 1705 zu Neapel, zunächst ein Schüler Porporas. Bernacchi hatte von der Natur keine glücklichen Gesangsorgane erhalten, bildete sich aber dessen ungeachtet durch unermüdliches Studium so aus, dass er, der berühmteste Sänger seiner Zeit, von Händel und Graun der König der Sänger genannt wurde.

§. 34.

Als das wichtigste Resultat des 17. Jahrhunderts trat hervor, einerseits die Entstehung eines wirklichen musikalischen Dramas und Umbildung der Kirchenmusik dadurch, anderseits die ersten Anfänge einer selbständigen Instrumentalmusik. Was durch die grossen Talente jener Zeit nach so vielen Seiten hin geleistet worden ist, lässt sich zusammenfassen unter diese beiden Hauptgesichtspunkte. Durch diese wichtigsten Ereignisse wurde der Grund gelegt zu alle dem, was die damalige Zeit Grosses und Herrliches auf dem Gebiet der Tonkunst geleistet hat. — Es ist jetzt noch übrig, der Steigerung der technischen Kräfte in der Instrumentalmusik — gleichfalls eine Folge jenes allgemeinen Umschwungs — in Kürze zu gedenken. Als der Gründer der höhern Kunst des Violinspiels in Italien wird gewöhnlich bezeichnet: Archangelo Corelli, geb. 1653 in einer kleinen Stadt auf Bolognesischem Gebiet, gest. 1713. Grösseres leistete nach aller Urtheil Giuseppe Tartini, einer des bedeutendsten Violinspieler Italiens in diesem Zeitraum, geb. zu Pirano in Istrien, gest. 1770. Endlich sei noch ein Schüler des Corelli erwähnt: Pietro Locatelli, der zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zu Bergamo geboren, in der Mitte desselben als einer der grössten Virtuosen bekannt war. Für Pianofortemusik hat zuerst Domenico Scarlatti Bahn gebrochen. Er war in Italien der Begründer der höhern Kunst des Pianofortespiels, zugleich auch der erste bedeutende Componist dafür. Dom. Scarlatti, war der Sohn Alessandro S's, geb. 1683 zu Neapel.

Anmerkung. Von den Werken der §. 32 — 34 genannten Tonsetzern sind die meisten nicht im Druck erschienen; nur Einzelnes, Pergolesi's Stabat mater z. B. in vielen Ausgaben. Piccini's Partituren sind in Paris gedruckt. Ueber die italienischen Gesangschulen (§. 33) vergl. Mannstein, Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges u. s. w. Leipzig,

1845, obschon diese Schrift der sehr einseitigen Principien wegen, die ihr zu Grunde liegen, nur mit Vorsicht benutzt werden kann. — Von den Violinisten (§. 34) sind einzelne Compositionen in späteren Ausgaben erschienen, von D. Scarlatti sämtliche Werke, herausgegeben von C. Czerny, Wien. — Gleichzeitig mit Corelli werden noch die Violinisten Geminiani, ein Luccheser, und Vivaldi, ein Venetianer genannt. Die vorzüglichsten Schüler Tartini's waren Pietro Nardini und Gaetano Pugnani.

§. 35.

Neben der römischen und neapolitanischen ist noch eine Schule zu nennen, welche grosse Bedeutung erlangt hat, die venetianische, gegründet durch Willaert (§. 7.), die fast gleichzeitig mit der erstgenannten zu höherem Aufschwunge gelangte, und die ganze bis jetzt besprochene Zeit hindurch Künstler ersten Ranges zu ihren Mitgliedern gezählt hat. Diese Schule ist insbesondere für Deutschland von grosser Bedeutung gewesen, da sie vielfach auf die Kunst des Letzteren eingewirkt hat. Ihre geschichtliche Stellung erhält sie darum auch am passendsten bei dem Uebergang zur Betrachtung der deutschen Musik. Der erste Künstler der in derselben durch seine Werke eine bleibende Geltung gewonnen hat, ist der ausgezeichnete Giovanni Gabrieli, der, geb. 1540, einer der grössten Orgelspieler seiner Zeit wurde, und die Stelle als Organist an der Marcuskirche in Venedig bekleidete. Er starb 1612 und erlebte schon die durch Erfindung der Oper bewirkte Umgestaltung der Musik. Vollständig der Periode des schönen Styls angehörig zeigt sich Antonio Lotti, gleichfalls Organist, später Kapellmeister an der Marcuskirche, gest. 1740. Endlich ist zu nennen: Benedetto Marcello, ein venetianischer Patrizier und Schüler des eben Genannten, geb. 1680, gest. 1739. Marcello war Dilettant, ist aber den bedeutendsten Componisten an die Seite zu setzen. Er nähert

sich im Styl seiner Werke schon überwiegend der neueren Zeit.

Anmerkung. Namhaft zu machen ist ausser den Genannten auch Ant. Caldara, geb. zu Venedig, bis zum Jahre 1763 Kaiser Carl's VI. Vicehofkapellmeister in Wien. — Ueber die venetianische Schule ist das wichtigste Werk die Schrift von C. v. Winterfeld: Joh. Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin, 1834. Ausserdem findet sich Mehreres in dem angeführten Sammelwerke von Rochlitz. Ferner einzeln: 3 zweichörige Gesänge von Joh. Gabrieli, herausgegeben von C. F. Becker, Leipzig. — Marcello's Werke sind häufig bis herab auf die neueste Zeit in verschiedenen Ausgaben und Bearbeitungen im Druck erschienen. — Von Caldara enthält die schon genannte in Halle erschienene Sammlung eine Kyrie und Gloria.

Nächst der hier besprochenen venetianischen ist noch die bolognesische Schule von Bedeutung. Paolo Colonna war der Gründer derselben, Giov. Maria Clari ein ausgezeichnete Schüler desselben. — Clari, De profundis, Halle, Kümmler.

Deutschland.

Epoche des erhabenen Styls. Blüthe der Kirchenmusik. Italienische Einflüsse. Erste Anfänge der weltlichen Musik und der Oper.

§. 36.

Die Betrachtung der Geschichte der deutschen Musik kann, sobald man nur das praktisch Wichtige, das, was dem Künstler der Gegenwart von Interesse sein muss, im Auge hat, am passendsten mit Luther begonnen werden. Wie überhaupt die deutsche Musik in ihrem gesammten Verlauf seit der Reformation, namentlich was die ersten Jahrhunderte betrifft, im Gegensatz zu Italien einen überwiegend protestantischen Charakter gezeigt hat, so kann insbesondere Luther als der Mittelpunkt für die ersten musikalischen Bestrebungen betrachtet werden. Was in Italien durch Kirchenversammlung, Papst und Kardinäle und in Folge davon durch Palestrina hervorgerufen worden war, dazu waren bei

uns die ersten Anregungen aus der Mitte des Volkes hervorgegangen, das hatte Luther durch seine reformatorische Thätigkeit in's Leben gerufen. Luther war, wie eine Menge von Stellen in seinen Schriften zeigen, ein grosser Musikfreund, und wenn auch seine eigene Einsicht sowohl, wie seine schöpferische Thätigkeit in Bezug auf Musik (mit Ausnahme der Melodie: Ein' feste Burg etc.) nicht hervorstechend gewesen sind, so besass er doch gebildeten Sinn und Empfänglichkeit in ausreichendem Grade, um auch der Tonkunst in Bezug auf kirchliche Erbauung eine höchst einflussreiche Stellung anzuweisen. Dadurch, dass Luther die Gemeinde am Gesang betheiligte, und auf diese Weise den Choral eine so bedeutende Stelle einräumte, hat er nicht blos in religiöser, hat er auch in musikalischer Hinsicht für alle Folgezeit nachhaltig gewirkt.

§. 37.

Eine geschichtliche Entfaltung im eigentlichen Sinne, d. h. ein Anwachsen, ein Mehren durch Benutzung des bereits Gewonnenen und Hinzufügung von neuen Erfindungen im Laufe der Zeiten können wir nur dem Lutherischen Kirchengesange beimessen; nur ihn können wir einen lebendigen Spiegel fortgehender Entfaltung frommen, evangelischen Sinnes nennen. Hierin liegt zugleich, dass der Kirchengesang zu Luthers Zeit noch keineswegs die höchste Vollendung erreicht hatte. Es sind von Luther an mehrere besondere Entwicklungsstufen zu unterscheiden. Die erste Epoche umfasst die Zeit der anfänglichen, keimenden Kunst, welche langsam von der entlehnenden, aneignenden Thätigkeit zur schöpferischen überging. Aus dieser Epoche sind besonders die Namen Hans Walter und Ludwig Senfl zu nennen. Sie erstreckt sich bis zum Tode Luthers. Das Streben des zweiten Zeitraums ging dahin, die verworrenen Ahnungen des ersten zu erfül-

len. Die künstliche Stimmenverwebung sollte der einfachen Fasslichkeit weichen, der im Tenor ruhende, von anderen Stimmen verdeckte Gesang in die klangreichere, Allen vernehmliche Oberstimme verlegt, (L. Osiander) der Rhythmus entschiedener, die Entfaltung der Harmonie lebendiger werden, um das Ziel zu erreichen, welches in dem grössten Tonkünstler dieser Zeit, Johannes Eccard (geb. 1553 zu Mühlhausen, gest. 1611 als Kapellmeister in Berlin), verkörpert erscheint. Die zweite Epoche umfasst die höchste Blüthe und Vollendung des evangelischen Gesanges. Die dritte Epoche wird eröffnet durch die neuen Formen der weltlichen Musik. Der grosse, durch Erfindung der Oper hervorgerufene Umschwung in der italienischen Musik beginnt allmählig seine Einflüsse auch auf Deutschland zu äussern, und die alte kirchliche Kunst in ihrer Reinheit zu zerstören. Diese Epoche dauert bis zum Ende des 17. Jahrhunderts und findet ihr Ziel und ihre Vollendung in der vierten, die am Ende des 17. Jahrhunderts beginnend, bis auf Händel und Bach sich ausdehnt. Mit Seb. Bach endlich ist diese gesammte Zeit völlig abgeschlossen; seit ihm kann von eigentlich heiliger Kunst im unbeschränkten und strengen Sinne nicht mehr die Rede sein.

§. 38.

Von dem Höhepunkt aus, welchen Eccard gewonnen, war ein weiteres Hinaufsteigen und Ueberbieten in seiner Richtung nicht denkbar. Es zeigt sich nach ihm ein allmähliges Sinken des heiligen Gesanges, welches aber nicht schnell, sondern in dem Zeitraume von fast mehr als einem Menschenalter geschieht. Dieses Sinken äussert sich in dem Verschwinden der Kirchentöne, welche dem neuen Systeme zweier Tongeschlechter nachgesetzt werden. Der italienische Einfluss bringt ein weltliches Element in den Kirchengesang, das von

der älteren Weise Volksmelodien auf den Choral zu übertragen, weit entfernt, sich dem deutschen Geiste ursprünglich fremd zeigt. Zugleich gelangt, im Gegensatz zu der alten Grossartigkeit der Auffassung, die Richtung auf Wortausdruck, Declamation, Darstellung besonderer Seelenzustände zur Geltung. So ist der Gesamtcharacter dieser späteren Epoche der einer Uebergangszeit, die, an sich minder bedeutend, auf Seb. Bach und Händel als ihre Vollendung hinzeigt. Selbstständigen Werth hat diese Zeit hauptsächlich dadurch, dass sie die Kunstmittel vervielfältigt, die Fertigkeit der Ausführenden erhöht, wodurch insbesondere auch das höhere Orgelspiel angebahnt wird. Wesentlich ist dem italienischen Einfluss auch das Streben beizumessen, den Ausdruck durch äussere Mittel zu steigern, den Vortrag zu verfeinern, Licht und Schatten, Stärke und Schwäche abzumessen, und so durch der eigentlichen Composition fremde Elemente Wirkung zu erreichen. Endlich ist zu bemerken, dass sich im 17. Jahrhundert auch das dramatische Oratorium, wozu das vorangegangene Jahrhundert, schon die ersten Versuche in der Darstellung der Leidensgeschichte gemacht hatte, mehr und mehr verbreitet, sowie auch ein selbstständiges Orgelspiel neben dem Gesange sich entfaltet. Bahnbrechend wirkte hier S. Scheidt, während Pachelbel als der Vorläufer Seb. Bachs zu bezeichnen ist. Vor Scheidt war die deutsche Orgelkunst in der Kindheit; sie war nur ein Nachhall des Gesanges. An Pachelbel aber knüpft sich das Aufblühen des neuen Kunstzweiges, des grössten im nächsten Jahrhundert, welcher den Abschluss des kirchlichen Kunstgebietes bildet, und die wichtigste Kunstrichtung der neuesten Zeit, die Instrumentalmusik vorbereitete.

Anmerkung zu §. 36—38. Ueber den evangelischen Kirchengesang sind die Hauptwerke C. von Winterfeld's Schrift: Der evangelische Kirchengesang, 3 Bände, Leipzig

Breitkopf und Härtel. Ferner: G. v. Tucher, Schatz des evangelischen Kirchengesanges, Stuttgart 1840. Ferner: C. F. Becker u. G. Billroth, Sammlung von Chorälen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Leipzig 1831.

§. 39.

Wie in den älteren Zeiten überhaupt bei allen Nationen, so bildet auch in Deutschland bis herab in die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Kirchenmusik den wichtigsten Theil der gesamten Tonkunst, denjenigen, welcher bleibenden Werth besitzt. Die weltliche Musik hat in früheren Jahrhunderten, wo der religiöse Geist noch alle Zustände des Lebens durchdrang, nicht zu einer gleich grossen Bedeutung zu gelangen vermocht. Schon früh indess gewahren wir in Deutschland eine überwiegende Neigung für Instrumentalmusik, im Gegensatz zu Italien, wo der Gesang stets vorzugsweise gegolten hat, und das Orchester selbst bis auf die Zeiten Mozarts herab verhältnissmässig nur eine untergeordnete Rolle spielte. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts waren in Deutschland schon gegen 50 Instrumente in Gebrauch, und ein Jahrhundert später hatten sich dieselben bis auf 100 vermehrt. Insbesondere waren es die Tasteninstrumente, die Orgel an der Spitze, denen nachhaltige Pflege und Aufmerksamkeit gewidmet wurde. So ist schon vom Jahre 1571 ein Klavierwerk von Ammerbach, Organist an der Thomaskirche zu Leipzig, vorhanden, welches uns einen Einblick in die Lage der Sache zu jener Zeit gewährt. Ein Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, Johann Kuhnau, Dienstvorfahr Seb. Bach's, geb. 1667, gest. 1722, war es, welcher die ersten Klaviersonaten geschrieben hat. In jenen Zeiten und bis die Sonate mehr und mehr zur Geltung gelangte, war die Suite die verbreitetste und beliebteste Kunstform. Bis auf Bach und Händel, welche beide noch darin thätig gewesen sind, hat sich diese Form

erhalten, und erst der Sohn Sebastians, Emanuel, hat die Suite ganz verdrängt, und die moderne Sonate an deren Stelle gesetzt. — Das beliebteste und namentlich bei den Dilettanten übliche Instrument, für welches auch Seb. Bach noch geschrieben hat, war die Laute, die in ihrer äusseren Einrichtung unserer Guitarre ähnlich (nur mit dem Unterschied dass sie 24 Saiten hatte, von denen 10 nicht durch Aufsetzen der Finger gegriffen, sondern nur gerissen wurden) von den Schriftstellern jener Zeit als Anfang in Bezug auf die Erlernung anderer Instrumente bezeichnet wird.

§. 40.

Unter den Liedercomponisten des 17. Jahrhunderts ist vorzugsweise Heinrich Albert geb. 1604 zu Lobenstein im Voigtlande, gest. 1651 zu Königsberg, zu nennen. Er ist derjenige, welcher dem Liede die nachher immer mehr zur Geltung gelangende Gestalt, wonach dasselbe aus einer Melodie und einem bezifferten Bass bestand, gegeben hat. Das 17. Jahrhundert war reich an weltlichen Liedern. Dass jedoch von diesen Compositionen nur wenige sich längere Zeit hindurch wirklich lebendig erhalten haben, besonders aus der 2. Hälfte des 17. und der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist der Unbedeutendheit der Texte, dem Herabgekommen sein in der Literatur zu zuschreiben. Nur erst als durch Kleist, Gleim, Lessing u. A. die deutsche Literatur sich frisch und lebendig zu entfalten begann, erlangte auch das Lied durch die Compositionen von Schulz, Reichardt, Haydn, u. A. höhere Bedeutung.

Anmerkung zu §. 39—41. Das Wichtigste hierüber enthält die Schrift von C. F. Becker: Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. u. 18. Jahrhundert. Leipzig 1840.

Eine vollständige Aufzählung von neuen Ausgaben älterer Werke überhaupt hat C. F. Becker in seiner Schrift: Die Tonwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts, Leipzig 1847, S. 311 gegeben.

§. 41.

Auch die italienische Oper fand frühzeitig und bald nach ihrer Erfindung Eingang in Deutschland. Der Sächsische Kapellmeister Heinrich Schütz geb. 1585 gest. 1672 war es, welcher dieselbe dahin verpflanzte, und zu dem Zwecke die Daphne des Rinuccini, welche Martin Opitz von Boberfeld übersetzt hatte, neu componirte. Aufgeführt wurde das Werk zur Feier der Vermählung der Schwester des Churfürsten von Sachsen Johann Georg im Jahre 1627. Dieser erste Versuch den Schütz machte, steht indess ziemlich vereinzelt, denn wenn schon Deutschland von den Bedrängnissen des dreissigjährigen Krieges sich schnell erholte, so waren doch nach dem westphälischen Frieden längere Zeit ganz andere Interessen vorherrschend, als dass an eine Weiterverbreitung des Fremden hätte gedacht werden können. Als endlich die deutschen Höfe wieder anfangen, auf das Theater ihre Aufmerksamkeit zu richten, waren ihre Blicke so sehr nach Italien gewendet, dass sie nur von dort her Sänger und Componisten verschrieben, und die deutschen Künstler ganz vernachlässigten. Die Geschichte der Verbreitung der Oper in Deutschland ist daher längere Zeit hindurch nur eine Fortsetzung der Geschichte der italienischen Oper, und erst als durch Handel vermögend gewordene Städte anfangen, gleichfalls Theater zu erbauen, wurde dem Vaterländischen eine kräftigere Förderung zu Theil. Hamburg namentlich war es, welches unter diesen Städten eine der ersten Stellen einnimmt, und das Begonnene, des anfänglichen Widerspruchs der Geistlichkeit ungeachtet, durchsetzte, Hamburg, welches auch darum von besonderem Interesse für uns ist, weil es dadurch einem der bedeutendsten musikalischen Talente jener Zeit: Reinhard Keiser (geb. 1673, gest. 1739) einen Wirkungskreis eröffnete.

Anmerkung. Aus der Zeit der Hamburger Operblüthe sind ausser Keiser noch H. Mattheson, G. F. Händel und G. P. Jeleman zu nennen.

§. 42.

Diejenigen Männer, welche die Kunstgeschichte auf den Wendepunct der alten und neuen Zeit stellt, welche als die Vollendung der gesammten vorausgegangenen Kunst, und zugleich als die Grundlage für die spätere Entwicklung derselben zu betrachten sind, sind Johann Sebastian Bach, geb. zu Eisenach im Jahre 1685 gest. zu Leipzig 1750, und Georg Friedrich Händel, geb. zu Halle 1684 gest. zu London 1759, diejenigen zugleich, in welchen die alte contrapunctische Kunst ihre Vollendung erreichte, jene Vielstimmigkeit, welche wesentlich dem Ausdruck grosser, allgemeiner Seelenstimmungen entsprechend ist, während die nun bald sich geltend machende freiere Schreibart, das Uebergewicht einer Melodie, die angemessene Form für den Ausdruck persönlicher Zustände des Einzelnen genannt werden muss.

Händel lebte anfangs in Halle, später in Hamburg, wendete sich dann nach Italien, erhielt bei seiner Rückkehr eine Anstellung in Hannover, und ging von hier aus nach London. Erst hier schrieb er seine Oratorien, und London war demnach der Schauplatz seiner grössten Thätigkeit. Bach ist nie sehr über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus gekommen, und zeigt uns in seinen äusseren Verhältnissen, im Gegensatz zu den mannichfach bewegten Lebensschicksalen Händels, ein patriarchalisches Stillleben.

§. 43.

Der bezeichneten äusseren Eigenthümlichkeit beider Männer entsprechend gestaltet sich auch die innere. Bachs Geist erwachte unter dem Tongewebe contrapunctisch verbundener Stimmen, eine Richtung, welche er

von der vorangegangenen niederländischen und altdutschen Kunst überkommen hatte. Bachs Richtung war eine überwiegend innerliche. Händel war es nicht gegeben, die ganze Kraft des Geistes nach innen zu kehren, und überwiegend in wunderbar kunstreicher Ausarbeitung zu offenbaren. Händel musste sich tragen lassen von einem reich bewegten Volksleben, und in fortwährender Verbindung mit der Welt seine Kraft betätigen. Wir erblicken daher bei Händel hervorstechend eine grosse, edle Popularität; Bach dagegen schreibt mehr für die Eingeweihten; Händel wirkt mehr augenblicklich, Bach erst nach längerer Beschäftigung mit seinen Werken. Bach ist ein rein deutscher Componist, während Händel, lange Jahre in Italien lebend, zugleich italienische Einflüsse in seine Entwicklung aufnahm. Bach ist rein kirchlich, während Händels Richtung in Folge jener Einflüsse mehr nur eine religiöse im weiteren Sinne genannt werden kann. Der italienische Einfluss ist es auch gewesen, welcher bei Ersterem eine grössere Singbarkeit hervorrief, während der letztere, rein deutsch und zugleich dem instrumentalen Element sehr zugeneigt, diese vernachlässigte. Händel ist mehr dramatisch, Bach mehr lyrisch, beide aber stehen entschieden auf dem Boden des Protestantismus, und sind für dieses Bekenntniss die musikalischen Höhepunkte jenes Jahrhunderts.

Frankreich.

Erste Anfänge der Oper. Früheste musikalische Bestrebungen.

§. 44.

Frankreich hat nicht, wie Italien und Deutschland, die umfassende und geordnete Entwicklung in Bezug auf Musik durchlaufen; es tritt bei weitem später mit selbstständiger Bedeutung auf. Wenn jene Länder mit der Blüthe der Kirchenmusik begannen, so unterscheidet sich Frankreich dadurch wesentlich, dass ihm

eine kirchliche Tonkunst von höherem Werthe fast ganz mangelte. In der Epoche Josquin's, um das Jahr 1500, zeichneten sich einige Schüler desselben aus, doch fanden dieselben ihre Heimath überwiegend in Italien. Seit dem Jahre 1530 waren in Paris und Lyon grosse Druckereien thätig, und es traten jetzt Componisten auf, deren Chansons, Motetten und Messen an diesen Orten gedruckt wurden. Auch aus späterer Zeit werden noch viele Titel und Namen genannt, ohne dass jedoch ein grösserer Ruf und grössere Kunstbedeutung sich daran knüpfte; es scheint sogar, als habe die Tonkunst dort Rückschritte gemacht. So dauerten die Verhältnisse fort bis in das 17. Jahrhundert. Man war von der alten Schule des höheren Contrapuncts längst abgefallen, ohne in den neu entstandenen Gattungen den Italienern nachzueifern. Nur etwas Eigenthümliches besass der französische Hof schon seit Ludwig XIII., es waren diess die „vingtquatre Violon du Roy“ (Violinen und Violen von verschiedenen Dimensionen), für welche einige Tonsetzer eine Art von Kammerstücken geliefert hatten, Werke indess, welche nur die Kindheit der Kammermusik unter einem wenig musikalischen Volke beweisen können.

§. 45.

Erst nach Erfindung der Oper finden wir Gelegenheit über Frankreich Wesentlicheres zu berichten. — Die Oper hatte daselbst später als in Deutschland Eingang gewonnen. Der Cardinal-Minister Mazarini war der erste, der dieselbe nach Frankreich verpflanzte. Es geschah diess im Jahre 1645, wo zum ersten Male vor dem Hofe von einer italienischen Operngesellschaft eine Aufführung veranstaltet wurde. Der Erfolg, den dieselbe fand, weckte die Lust einiger nachahmenden Franzosen, aber erst dem schlaunen Italiener Lully gelang es, die Oper wirklich in Frankreich heimisch zu

machen. **Johann Baptist Lully**, geb. zu Florenz 1633, kam schon als kaum zwölfjähriger Knabe nach Paris, wo er bei der Nichte des Königs als Küchenjunge angestellt wurde. Durch sein pfiffig komisches Wesen, so wie durch die Tänze, die er auf der Violine vorzutragen verstand, wusste er bald die Aufmerksamkeit des Königs auf sich zu ziehen. Das Glück begünstigte ihn, so dass er endlich zu den höchsten Ehrenstellen gelangte. Lully ist der Gründer der grossen, französischen Oper, nicht blos dadurch, dass er die oberste Leitung besass, sondern auch durch seine zahlreichen Werke, in denen er dem Geschmack der Nation huldigte, und die fast ein ganzes Jahrhundert hindurch mit denen seines Nachfolgers **Rameau** das französische Theater beherrscht haben. Es lebt in diesen Compositionen die Grundrichtung des französischen Wesens. Insbesondere war es das den Textesworten eingeräumte Uebergewicht, im Gegensatz zu der Herrschaft der Coloratur bei den Italienern, welches dem mehr auf scharfe Ausprägung des Verstandes gerichteten Naturell der Franzosen entsprach. Lully war in dieser Richtung zugleich Vorläufer **Gluck's**, und es erklärt sich hieraus, wie der Letztere gerade in Frankreich die höchste Anerkennung finden musste.

Deutschland, Italien und Frankreich.

*Epoche der Wechselwirkung und Gesamtentwicklung.
Epoche des schönen Styls in Deutschland. Oper- und
Instrumentalmusik.*

§. 46.

Der Uebergang zu der neueren Zeit, was **Deutschland** betrifft, stellt sich dar in den Söhnen **Bachs**, insbesondere in dem geschichtlich bedeutendsten derselben, **Karl Philipp Emanuel**, geb. zu Weimar 1714, gest. zu Hamburg 1788. Emanuel Bach war es, welcher ausgehend von der Richtung seines Vaters, die Kunst

dem Weltlichen zuführte, für den Ausdruck persönlicher Stimmungen befähigte, und auf diese Weise der unmittelbare Vorgänger Joseph Haydns wurde. An die Stelle der Orgel, welche bis dahin das Hauptinstrument gewesen war, trat jetzt das Klavier. Emanuel wurde, was Deutschland betrifft, der Begründer des modernen Klavierspiels, und hat in seinem „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ den Anfang gemacht für eine gründlichere Unterrichtsmethode. Dem früheren kunstreichen Satz und dem vorzugsweise auf das Religiöse gerichteten Inhalt gegenüber machte sich jetzt zum ersten Male schon eine gewisse Romantik, eine freiere Bewegung der Phantasie geltend, welche in Haydn und den folgenden Tonmeistern ihre Vollen- dung erlangte. Endlich musste die bis dahin das Höchste der Kunst repräsentirende Gesangsmusik der Ausbildung und Herrschaft der Instrumentalmusik weichen. Em. Bach hat für Orchester schon Bedeutendes geleistet, und zu der Verselbstständigung desselben beigetragen. Er ist es, an den sich alle diese Umgestaltungen knüpfen, und er ist daher in der Kunstgeschichte eine Gestalt von bleibender Bedeutung. — Ausser Emanuel verdient unter den Söhnen Bachs noch Friedemann, geb. 1710, gest. 1784, Erwähnung, weniger in Folge dessen, was er leistete, als vielmehr seiner grossen Begabung wegen, die aber sowohl in den Verhältnissen, als auch insbesondere in seiner Individualität Hindernisse für eine fruchtbringende Entwicklung fand.

§. 47.

Auf dem Gebiet der Kirchenmusik war durch Seb. Bach und Händel der Höhepunkt erreicht und jene erste grosse Epoche zum Abschluss gebracht worden. So sind aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zwar noch namhafte Tonsetzer zu nennen, aber alle diese Männer stehen doch in zweiter Reihe, wäh-

rend der fortschreitende Geist in der Sphäre der weltlichen Musik seinen Ausdruck fand. Folgende Namen sind vorzugsweise zu nennen: Noch als Zeitgenosse S. Bach's zunächst G. H. Stöltzel; sodann C. H. Graun, J. H. Rolle, G. A. Homilius, J. G. Naumann, J. A. Hasse, J. F. Doles, J. A. Hiller, J. Schuster, G. J. Vogler, C. F. Fasch u. A.

§ 48.

Ausser Emanuel Bach ist es vorzugsweise Christoph Ritter von Gluck gewesen, welcher der früheren Alleinherrschaft und fast ausschliesslichen, höheren Bedeutung der Kirchenmusik gegenüber, die weltliche Musik energisch emporgehoben, und auf dem Gebiet des dramatischen Gesanges die Epoche des schönen Styls in Deutschland, die classische Zeit, begründet hat. Er war es, welcher dem, auf dem Gebiet der weltlichen Gesangsmusik vorzugsweise herrschenden italienischen Styl, das Deutsche gegenüber stellte, die deutsche Tonkunst zu gleicher Geltung emporhob, und dadurch die spätere musikalische Weltherrschaft Mozart's vorbereitete. Ihm war es vorbehalten, das, was seit Erfindung der Oper erstrebt worden, bis dahin aber unerreich geblieben war, zu verwirklichen, die Oper durch eine innigere Verbindung von Poesie und Musik zu einem Kunstwerk von höherer, dramatischer Bedeutung zu erheben. — Gluck, geb. nach früheren Angaben 1714, nach neueren berichtigenden im Jahre 1700 in Neustadt an der Waldnaab, war der Sohn eines fürstlich Lobkowitz'schen Jägermeisters. Siebzehn Jahre alt kam er nach Italien, wo er unter Martini Composition studirte. Später brachte er daselbst eine grosse Zahl von Opern zur Aufführung. Dann unternahm er mehrere Reisen, und begab sich unter anderm nach London, kehrte aber nach Verlauf einiger Zeit nach Italien zurück. Endlich, schon im hohen Mannesalter, ging er

nach Wien, und lebte hier still und zurückgezogen, mit der Entwicklung seiner Ideen von einer Umgestaltung der Oper beschäftigt. Von hier an datirt sich seine grosse, kunstgeschichtliche Bedeutung. Er componirte zunächst „Orpheus und Eurydice,“ sodann „Alceste,“ welche 1768 in Wien aufgeführt wurde. Mit der Anerkennung in Deutschland nicht zufrieden, wendete er sich nach Paris, und hier war es, wo seine Hauptwerke, die beiden „Iphigenien“ und „Armide“, einen in der Geschichte der Tonkunst fast einzig zu nennenden Erfolg erlangten. Endlich von Triumphen, aber auch von Kämpfen, die er mit dem Vertreter der italienischen Richtung, Piccini, (geb. 1728, gest. 1800), zu bestehen hatte, ermüdet, kehrte er nach Wien zurück, wo er im Jahre 1787 starb. —

§. 49.

Versuche eigenthümlicher Art gingen in Deutschland dem durch Gluck bewirkten Aufschwunge der Oper voran, oder beförderten gleichzeitig in den Kreisen des Volkes den Sinn für scenische Musik. Keiser's und der Hamburger Oper ist schon früher gedacht worden. Später waren es insbesondere das Melodram, das komische Singspiel und die Operette, welche grosse Beliebtheit erlangten. Diese Bestrebungen trugen dazu bei, den Sinn für das Nationale lebendig zu erhalten, und den Boden zu bereiten für später folgende, grössere Leistungen. Unter den Tonsetzern, welche in ihrem Vaterlande insbesondere auf melodramatischem Gebiet Glück machten, ist zunächst der Gothaische Kapellmeister Georg Benda, geb. 1721 gest. 1795, zu nennen. Auf dem Gebiet der grossen Oper zeichnete sich Anton Schweitzer, gleichfalls ein Gothaer, aus. In der Operette war es Johann Adam Hiller, der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der

Liebling des Publicums geworden war. Neben Hiller verdient auch noch der Gothaer E. W. Wolf in Weimar eine Erwähnung. Friedrich Reichardt, noch jetzt bekannt als Liederkomponist, war einer der Wenigen, welche den Bahnen Gluck's folgten. Später hat er sich auch im Singspiel versucht, und namentlich die Göthe'schen Texte bearbeitet. — Die Blüthe der komischen Oper blieb indess nicht allein auf Norddeutschland beschränkt; bald wurde namentlich Wien ein Hauptsitz derselben. Hier war es vorzugsweise der ausgezeichnete Carl Ditters von Dittersdorf (geb. 1739, gest. 1799), welcher Werke von mehr als vorübergehendem Interesse schuf. Weiter ist noch neben vielen Anderen Wenzel Müller (geb. 1767) zu nennen. Schenk erlangte einen grossen Ruf durch seinen „Dorfbarbier“.

§. 50.

Auch die italienische Oper erhielt sich gleichzeitig in Deutschland immer noch in grosser Geltung. Unter den italienisirenden Deutschen ist der an der Dresdner Bühne thätige Johann Adolph Hasse, geb. 1699 in der Nähe von Hamburg, der bedeutendste; auch Johann Gottlieb Naumann, geb. bei Dresden 1741, ist hier zu erwähnen, weil er diese Richtung zum Abschluss gebracht hat, obschon mehr als bei Hasse deutsche Elemente in seinen Compositionen vorwalten. Ein dritter, zu seiner Zeit gleichfalls hochberühmter Vertreter dieser Richtung war Carl Heinrich Graun, gleichfalls ein Sachse, geb. 1701, gest. 1759. Er war Kapellmeister Friedrich d. Gr., und hat sein Andenken namentlich durch seinen „Tod Jesu“ lebendig erhalten, während seine Opern, ebenso wie die der zuvorgenannten Männer, durch die späteren grossen Leistungen auf diesem Gebiet bald verdrängt worden sind.

§. 51.

Jetzt naht die Zeit, in welcher die deutsche Musik ihre höchste Blüthe erreichte, eine Zeit, auf welche alle vorausgegangenen Bestrebungen in Deutschland, Frankreich, Italien, als auf ihr nothwendiges Resultat hinzeigen, eine Zeit, die berufen war, durch ihren grössten Repräsentanten Mozart Alles das, was früher nur vereinzelt geleistet worden war, zusammen zu fassen. Diese Zeit zu eröffnen, den Aufschwung der Instrumentalmusik unmittelbar einzuleiten, und so in dieser Gattung, wie Gluck im Fache der Oper, die Vorstufe für Mozart zu bilden, war der Beruf Joseph Haydn's. Haydn war geb. 1732 zu Rohrau, einem Dorfe in Niederösterreich. Sein Vater, ein Wagner, übte in jenem Dorfe die Profession aus. Sechs Jahre alt, kam er auf die Schule in ein benachbartes Städtchen. Hier erhielt er Unterricht auf allen Instrumenten. Später kam er als Chorknabe an die Stephanskirche in Wien, wo er bis in sein 16. Jahr blieb. Von da an war er der grössten Dürftigkeit Preis gegeben. Er spielte bei Nachtmusiken und in den Orchestern. Eine glücklichere Wendung nahmen seine Umstände, als er 1759 als Musikdirector beim Grafen Morzin angestellt wurde. Noch besser gestalteten sich seine Verhältnisse, als er 1760 die Kapellmeisterstelle beim Fürsten Esterhazy erhielt. Hier blieb er bis zum Tode desselben 1790. Haydn hatte bis dahin sich als Componist ausgezeichnet, und einen geachteten Namen errungen. Seinen Höhepunct aber erreichte er erst von hier an, wo auch seine äussern Verhältnisse bis an seinen Tod die günstigste Wendung nahmen. Eine Einladung von London aus, veranlasste ihn, dorthin zu gehen. Hier schuf er seine grössten Werke im Fache der Instrumentalmusik. Von hier aus wurde er erst berühmt in seinem Vaterlande. Dieser Aufenthalt bildete

die wichtigste Epoche in Haydn's Leben. Nach Wien zurückgekehrt, kaufte er sich in einer Vorstadt daselbst ein Haus und lebte hier bis zu seinem Tod im Jahre 1809. Hier componirte er seine beiden grössten Gesangswerke, die „Schöpfung“ und die „Jahrszeiten“; erstere 1797; die Jahrszeiten sind sein letztes Werk.

§. 52.

Wolfgang Amadeus Mozart war geboren am 27. Januar 1756 zu Salzburg. Schon früh zeichnete er sich, zugleich mit seiner Schwester Maria Anna (geb. 1751) im Klavierspiel aus; bei ihm selbst aber traten schon im frühesten Alter die ungewöhnlichsten Spuren ausserordentlicher Begabung hervor. Zeitig nahm sein Vater, Vice-Kapellmeister des Erzbischofs von Salzburg, Bedacht, durch Concertreisen seinen Kindern Ruf im Auslande zu verschaffen. Die erste Reise ging 1762 nach München, wo die Kinder vor dem Churfürsten spielten, und die grösste Bewunderung erregten. Im Herbst desselben Jahrs begaben sich die Reisenden nach Wien; hier wurde insbesondere Wolfgang von der kaiserlichen Familie mit Liebkosungen und Geschenken überschüttet. Eine dritte Reise wurde 1763 über München nach Paris und 1764 nach London veranstaltet, und hier erfolgte die Herausgabe der ersten Werke. 1766 nach Salzburg zurückgekehrt, begann Mozart die höheren Compositionsstudien mit grösstem Eifer. Zu Ende 1767 wurde eine zweite Reise nach Wien unternommen; hier ertheilte Joseph II. (im Januar 1768) dem Knaben den Auftrag, die komische Oper „la finta semplice“ zu componiren. Cabalen verhinderten die Aufführung. Glücklicher waren die Erfolge einer Reise, welche Mozart zu Ende 1769 nach Italien antrat. In Mailand bekam er den Auftrag, eine Carnevalsoper „Mithridat, König von Pontus“ zu componiren. 1770 wurde die Oper mit grösstem Beifall

zum ersten Male gegeben. Bald darauf trug ihm Maria Theresia die Composition einer theatralischen Serenade „Ascanius in Alba“ auf. 1772 arbeitete er eine Serenade „il sogno di Scipione“ und in Mailand eine neue Oper „Lucio Silla“. Selbstständiger schon entfaltete sich sein Talent in der Oper „la bella finta giardiniera“, die für München geschrieben, im Januar 1775 daselbst aufgeführt wurde.

Mozart trat jetzt in die Epoche höherer Reife. Er sehnte sich, die unwürdige Stellung in Salzburg, welche er bis dahin eingenommen hatte, zu verlassen. Vergebens bemühte er sich aber 1777 in München, und bald darauf in Mannheim. Auch in Paris waren seine Bestrebungen erfolglos, und er musste Anfang 1779 nach Salzburg zurückkehren. Hier erhielt er den Auftrag, für München „Idomeneo“ zu schreiben, die im Januar 1781 mit ausserordentlichem Beifall in Scene ging. Jetzt begann die grosse Zeit seines Lebens. Auf Befehl seines Erzbischofs kam er im März 1781 nach Wien, wo er indess sehr bald dessen Dienste verliess, und sich bleibend niederliess. Im September 1781 erhielt er von Joseph II. den Auftrag „die Entführung aus dem Serail“ zu componiren. Die Oper gefiel trotz der Cabalen der italienischen Sänger ausserordentlich, und erwarb ihm besonders die Liebe der Böhmen. Im Jahr 1785 componirte er „Davidde penitente“, „Figaros Hochzeit“ und gab seine sechs ersten Quartetts heraus. Figaro misssiel und machte allein ein Jahr später in Prag Glück. Für diese Stadt componirte er 1787 „Don Juan“. In den Jahren 1788 — 90 bearbeitete er mehrere Händel'sche Oratorien, und setzte 1790 für Wien „Cosi fan tutte“. 1791 componirte er ausser zwei Cantaten und mehreren Instrumentalstücken, die „Zauberflöte“, „Titus“ und das „Requiem.“ Er starb am 5. December 1791. — Mozart bezeichnet in seiner geschichtlichen Stellung den Wendpunct zwischen alter

und neuer Zeit, den Punct bis wohin die ältere sich erstreckt, und von welchem aus die neuere beginnt. Er ist der Mittelpunkt der gesammten Geschichte der Musik. Er war es, der auf dem Grunde alles bis dahin Geleisteten, indem er dasselbe zusammenfasste, für die Oper den Höhepunct herbeiführte, Alles Vorausgegangene im Fache der weltlichen Musik übertreffend, allem Nachfolgenden die Bahn vorzeichnend. Bis auf ihn hatte sich die Oper Italiens, Frankreichs und Deutschland gesondert entwickelt. Mozart war es, welcher die musikalischen Eigenthümlichkeiten dieser Länder zusammenfasste, und dadurch eine Weltmusik schuf, mit welcher er den ganzen, gebildeten Erdkreis beherrschte. Er war es zugleich, der dadurch, dass die verschiedenen Nationen ihre Eigenthümlichkeit in ihm wieder fanden, die einflussreichste Rückwirkung auf jede derselben ausübte, und ihre nationale Musik umgestaltete.

§. 53.

Auch auf dem Gebiet der Instrumentalmusik hatte Mozart Werke geschaffen, entsprechend seiner künstlerischen Bedeutung, und so das von Haydn Begonnene weiter geführt. Das Höchste jedoch hatte er im Fache der Oper geleistet. Jene Entwicklung zum Abschluss zu bringen, die Instrumentalmusik bis zu einer der Oper analogen Vollendung zu steigern, darin bestand jetzt die nächste Aufgabe für den fortschreitenden Geist. Die Lösung derselben war die That Beethoven's. In raschem Fortgang und unmittelbarem Anschluss an Mozart sehen wir diese Aufgabe vollbracht, während es nach der Erreichung derselben zunächst sich um den weitem Ausbau dessen handelte, was durch die genannten Künstler ersten Ranges — diese Spitzen der Entwicklung — gewonnen worden war. Ludwig van Beethoven, geb. den 16. December 1770 zu Bonn,

gest. den 26. März 1827, war der Sohn eines Tenoristen in der Kapelle des Erzbischofs von Cöln. Beethoven erhielt seinen ersten Unterricht in seiner Vaterstadt, und wurde 1785 als Organist bei der erzbischöflichen Kapelle angestellt. Bald jedoch, im Jahre 1792, wendete er sich nach Wien, um Haydn's Unterricht zu benutzen. Später, als sein Beschützer gestorben war, und auch die Kriegsunruhen ihn von einer Rückkehr in seine Vaterstadt abhalten mochten, wählte er Wien zu seinem bleibenden Aufenthaltsort, insbesondere anfangs durch sein Pianofortespiel und seine freien Phantasien das Interesse des Publicums fesselnd. Sein Leben ist im Ganzen sehr einfach dahingeflossen. Neuere Sprachen, und historische wie poetische Lectüre, bildeten die Ausfüllung seiner Musestunden. Als er im Jahre 1809 einen Ruf als Westphl. Kapellmeister erhielt, vereinigte sich Erzherzog Rudolph mit andern Kunstfreunden, ihm eine jährliche Rente auszusetzen, die jedoch in der Folge sehr unregelmässig bezahlt wurde. Seit dem Jahre 1810 nahm die schon früher öfter eintretende Schwerhörigkeit immer mehr zu, und artete bald in völlige Taubheit aus. — Die productivste Zeit seines Lebens fällt in die letzten Jahre des vorigen Jahrhunderts, bis herab ohngefähr zum Jahre 1813. Wie Mozart in der Oper den bis jetzt nicht übertroffenen Höhepunct bildet, so Beethoven in der Instrumentalmusik. In der kirchlichen sowohl wie in der dramatischen Kunst war bis dahin das Höchste geleistet worden; die Instrumentalmusik war das allein noch übrig gebliebene Gebiet, welchen nun Beethoven mit ganzer Entschiedenheit sich zuwendete. Daher erblicken wir bei ihm sogleich als ein unterscheidendes Merkmal, wie er von dem Pianoforte seinen Ausgangspunct nahm und hier seine tiefsten Gedanken niederlegte, während seine Vorgänger demselben im Ganzen doch nur eine geringere Aufmerksamkeit, und eine mehr nur gelegentliche Beachtung zugewendet

hatten. So wurde er zunächst für die neuere und neueste Pianofortemusik der Mittelpunkt der gesamten Entwicklung. Er steigerte das von seinen Vorgängern Begonnene bis zur Vollendung, und wurde zugleich Grundlage für alle neueren Bestrebungen. Was, bei den Schranken des Instrumentes, das Pianoforte nicht zur Darstellung bringen konnte, dafür diente ihm das Orchester als Ausdrucksmittel. Er steht in dieser Beziehung in demselben Verhältnisse zu seinen Vorgängern und Nachfolgern, wie hinsichtlich der Pianofortecomposition. Er vollendete das durch Haydn und Mozart Begründete, und gab zugleich den Anstoss für die neueste Entwicklung. Characteristisch für ihn ist, neben der Steigerung aller äussern Ausdrucksmittel, die der tiefere geistige Inhalt nothwendig machte, welchen er auszusprechen berufen war, die dramatische Lebendigkeit seiner Compositionen, das Streben nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks, wodurch die reine Instrumentalmusik für die Darstellung ganz bestimmter Seelenzustände befähigt wurde, endlich das humoristische Element, welches jetzt in die Instrumentalmusik eintritt. Hinsichtlich des Inhaltes seiner Werke ist ihm die Sympathie mit den geistigen Mächten, mit dem Ereignissen und Bestrebungen des 19. Jahrhunderts eigenthümlich, während Mozart im Gegensatz hierzu in den Zuständen des vorigen Jahrhunderts wurzelt. Drei Epochen sind in dem Fortgange der Entwicklung Beethoven's zu unterscheiden: die erste, wo er an seine Vorgänger sich anschliesst, die zweite, wo er in gereifter Eigenthümlichkeit erscheint, endlich die dritte, wo er sich so sehr in diese Eigenthümlichkeit vertieft, dass sie die Merkmale der Ausschliesslichkeit und Opposition trägt.

§. 54.

Der Beruf alles nachfolgenden Kunstschaffens war jetzt eine speciellere Entwicklung innerhalb der gesteck-

ten Grenzen, die Aneignung und Ausbeutung des Gegebenen, die weitere Ausführung und Steigerung einzelner Seiten. Wir sehen diess vollbracht seit dem Ende des vorigen und im Laufe des gegenwärtigen Jahrhunderts. Umfassend war die Anregung, die von Deutschland ausgehend, auf alle Länder sich erstreckte; grosse Kunstschulen entstanden, welche einzelne Seiten überwiegend sich aneigneten und in eigenthümlicher Weise weiter bildeten. So steht die gesammte nachfolgende Zeit unter dem Einfluss dieser Heroen der Kunst, nur mit dem Unterschied, dass anfangs die Einwirkung Gluck's, Haydn's, Mozart's eine überwiegende war, und Beethoven nur in mehr äusserlichen Dingen nachgeahmt wurde, während später jene Erstgenannten zurücktraten und Beethoven, der Repräsentant der neuesten Zeit, zu fast ausschliesslicher Geltung gelangte. Dieser Umstand bestimmt zugleich noch specieller die Gestaltung der spätern Tonkunst. Unter Mozart's Herrschaft ist die deutsche Musik universellerer Natur; Italien und Frankreich zeigen sich angeregt und leisten zum Theil sehr Hervorstechendes. Mit Beethoven trat das Nationale, das eigenthümlich Deutsche im grossen und hohen Sinn in den Vordergrund. Dadurch wurde Veranlassung zu erneuter Trennung gegeben, und Deutschland erscheint zuletzt fast allein auf dem Schauplatz, während Italien und Frankreich, wenn auch noch nicht äusserlich an Geltung, so doch an innerer Bedeutung verlieren.

55.

In Italien gewann die Oper im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr Anerkennung und Verbreitung. Die bedeutendsten Talente der Nation widmeten sich der Bühne, und es sind in jenen Werken Einzelheiten von grossem, bleibendem Werth. Im Wesentlichen aber beharrte die Oper in der schon früher eingeschlagenen Richtung. Sie war durchaus kein Kunstwerk nach deut-

schem Begriff; sie war mehr nur da, die Kunst der Gesangsvirtuosen zur Erscheinung zu bringen. So dauerten die Verhältnisse fort bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Mannichfache Steigerungen waren zwar hinzugekommen, man hatte den Gesang allmählig mit einer reicheren Instrumentation umgeben, man hatte grössere Formen eingeführt, im Ganzen aber war man nicht über das Princip, welches vom Anfang an gegolten hatte, hinausgegangen. Jetzt, nachdem Mozart aufgetreten war, konnte es nicht fehlen, dass dieser die lebendigste Rückwirkung äussern, und der italienischen Oper eine höhere Richtung verleihen musste. Jedes Land fand sich in ihm wieder, und nahm daher auch umgekehrt wieder von ihm auf. In Italien zeigt sich sein Einfluss darin, dass jetzt grössere Formen immer mehr zur Geltung kamen, dass die Harmonie und die Instrumentation reicher wurden, im Allgemeinen, dass die Oper dem Ziele einer höheren Kunstschöpfung näher trat. Angeregt von Mozart zeigt sich zuerst Righini (1766—1812). Die grössere harmonische Fülle und die reichere Instrumentation ist es, welche dieser aufnimmt. Dramatische Charakteristik fehlt ihm jedoch gänzlich. Es sind überwiegend Concertarien, welche er in seinen Opern gegeben hat. Gleichzeitig erblicken wir auch den damals sehr beliebten Ferdinand Paer (1774 gest. nach 1832). Er zeigt in den vorzüglichsten seiner vielen Opern, dass ihm neben anmuthiger Melodie Talent zur musikalischen Charakteristik nicht fehlt. Im Ganzen aber wendet er sich doch schon der charakterlosen neueren italienischen Weise zu. Sehr Hervorstechendes, insbesondere im Fache der komischen Oper haben geleistet: Paesiello (1741—1816), Fioravanti (1816 in Rom), hauptsächlich Cimarosa (1755—1801). Der Erstgenannte errang die glänzendsten Triumphe mit seiner „schönen Müllerin“, ein Werk, welches noch jetzt genannt wird. Hier zeigt er Talent

für komische Charakteristik, sowohl im höheren als niederen Genre. Fioravanti hält sich frei von der seichten Weise der neueren Italiener; er bleibt dem ächten Geschmack treu; die Musik zu seiner „Dorfsängerin“ ist einfach, aber reich an fließenden Melodien. Der grösste unter den Genannten: Cimarosa, ist im Gebiet des Komischen Dittersdorf an die Seite zu stellen, ja er berechtigt zu Vergleichen mit Mozart. Sein Hauptwerk „die heimliche Ehe“ wurde zuerst 1793 in Wien und zwar 57mal nach einander aufgeführt. An diese u. a. Vorgänger endlich konnte sich Rossini anschliessen, und insbesondere in der komischen Oper Ausgezeichnetes leisten. Begabt mit grosser Erfindungskraft, brachte er neue Steigerungen in den äusseren Mitteln, verkürzte die langen Recitative, entfernte die noch immer grosse Menge der Arien, führte häufiger Ensemblestücke in die Scene, benutzte und erfand eine Menge neuer Effecte in der Instrumentation, und vermehrte durch dieses Alles das dramatische Interesse.

Was die Kirchenmusik in Italien betrifft, so wurde dieselbe allmählig durch die Oper so sehr verdrängt, dass im 19. Jahrhundert uur noch von ganz vereinzelt stehenden Leistungen auf jenem einst so mächtigem Gebiet die Rede sein kann. Auch in andern Sphären zeigt sich Italien nicht mehr als das, was es früher gewesen, und wenn auch im Fache der ausübenden Kunst bis herab auf die neueste Zeit noch ganz eminente Künstler und Künstlerinnen zu nennen sind, — u. A. Clementi, obschon dieser nur anfangs Scarlatti's Schule angehörte, und später unter deutschen Einflüssen stand; der Pianofortecomponist G. F. Pollini, ein Zögling der Schule Clementi's; Viotti, ein Schüler Pugnani's, endlich die Catalani, — so stehen doch diese Erscheinungen ziemlich vereinzelt und selbst in Bezug auf Gesangkunst, wo noch bis weit in dies gegenwärtige Jahrhundert herein treffliche Talente in grösserer Zahl erschie-

nen — in den 20er Jahren an der italienischen Oper in Wien, später in London und Paris — hat die neueste Zeit unaufhaltsame Rückschritte gesehen. Auf dem Gebiet der Instrumentalmusik aber sind in Italien stets nur ganz vereinzelte Leistungen hervorgetreten.

§. 56.

Frankreich hat in vielfacher Beziehung die Aufgabe Gluck's und Mozart's am grossartigsten ergriffen und fortgesetzt, und es ist der Boden dieses Landes zu betreten, wenn man nach der Weiterbildung der grossen, heroischen Oper fragt. Es waren zwar am wenigsten geborene Franzosen, welche diese Weiterbildung vermittelten; es waren Ausländer, die, wie jene oben genannten Männer die Schule der verschiedenen Nationen durchlaufen hatten; aber Frankreich war es, welches ihnen für ihre Wirksamkeit den geeignetsten Boden darbot. Hier sind zu nennen: aus älterer Zeit und gewissermassen als Vorläufer: Sacchini (1735—1786) und seine Oper: Oedipus auf Kolonos; dann als Schüler Gluck's und Mozart's: Salieri (1750—1825), Cherubini (1760—1842), Méhul (1763—1817), Spontini (1784). Der französischen grossen Oper ist das begleitete Recitativ eigenthümlich, während Deutschland nach Mozart wieder in den Unsinn des gesprochenen Dialogs fiel.

Wie in Italien, so kann auch in Frankreich in andern Fächern der Tonkunst meist nur von vereinzelten Leistungen die Rede sein. Ist es erlaubt, Cherubini's als Kirchencomponist an diesem Orte zu gedenken, so ist zu sagen, dass dessen Schöpfungen fast Alles, was gleichzeitig auch in andern Ländern geleistet wurde, thurmhoch überragen. Auf dem Gebiet der Instrumentalmusik ist allein Méhul von hervorstechender Bedeutung. Berühmt ist die Schule der Violinisten, die hervorgerufen durch Viotti, in Rode, Kreutzer und Baillot ausgezeichnete Repräsentanten fand.

§. 57.

Schliesslich ist noch ein Gebiet zu nennen, auf welchem gleichfalls zum Theil Ausgezeichnetes geleistet worden ist. Dies ist die nationale französische Oper, welche in der allgemeinen Entwicklung einen besondern Abschnitt bildet. Hier sind am bedeutensten die Namen: Gretry, Dalayrac, Philidor, Monsigny, Isonard; aus neuerer Zeit Méhul und Boieldieu.

§. 58.

In Deutschland fand Mozart in nächster Zeit keine Nachfolger, welche die Oper auf der Höhe seines Standpunctes zu erhalten vermocht hätten. Die Tonsetzer bewegten sich zwar in den von dem Meister bezeichneten Bahnen, beschränkten sich aber, seiner Universalität gegenüber, auf rein deutsches Wesen im engeren Sinne, und setzten das Singspiel wieder an die Stelle der grossen Oper. Hier sind zu nennen: Peter von Winter (1754—1825) und sein Hauptwerk: „Das unterbrochene Opferfest“; Joseph Weigl (1764—1846) und sein Hauptwerk „Die Schweizerfamilie“; endlich der als Balladencomponist einst sehr geschätzte Zumsteeg (1760—1802) und seine Oper „Die Geisterinsel“. Wie früher die italienische Oper in Deutschland, so herrschte zu Anfang dieses Jahrhunderts Frankreich bei uns, und die grosse Oper dieses Landes, so wie die im engeren Sinne nationale, mussten für den Mangel eigner bedeutenderer Schöpfungen in Deutschland entschädigen. Das Grösste leistete Beethoven in seinem „Fidelio“, steht aber damit ganz vereinzelt. Gleichzeitig mit dem Aufschwunge der romantischen Poesie nahm auch die Oper in Deutschland eine dieser Richtung entsprechende Wendung und entfaltete ein höheres Streben. Hierher gehören: Ludwig Spohr, C. M. v. Weber und Heinrich Marschner, ausser Beethoven die bedeutendsten Nachfolger Mozart's in

Deutschland auf dem Gebiet der Oper. Diese Tonsetzer treten der italienischen Richtung, welche in Mozart mit der deutschen geeint war, auf's Neue gegenüber, so dass jetzt wieder beide Richtungen auseinander gehen.

§. 59.

Vermag die Geschichte nicht einen so umfassenden Einfluss Mozart's, wie er ihn hier und in den meisten Gattungen der Tonkunst ausübte, auch in Bezug auf Instrumentalmusik nachzuweisen, und aus älterer Zeit u. A. insbesondere nur F. E. Fesca und A. Romberg, aus neuerer G. Onslow so wie L. Spohr zu nennen, so lag der Grund dafür in dem Auftreten Beethoven's. Nur auf einem Gebiet der Instrumentalmusik hat Mozart eine umfassende Schule, wie in der Oper, hervorgerufen; diess ist das Gebiet der Pianofortemusik, welches daher auch jetzt zunächst die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt.

§. 60.

Eng an Em. Bach, den Begründer der modernen Pianofortemusik (§. 46) schliesst sich Joseph Haydn und auf diesen folgte Mozart. Von diesem nehmen mehrere Richtungen ihren Ausgangspunct, zunächst diejenige, welche mit dem Namen der Wiener Schule bezeichnet werden kann. Hierher gehören unter den früheren Künstlern: Wölfl und Steibelt. Ihren Glanzpunct erreichte diese Schule durch Hummel und Moscheles. Kalkbrenner, Czerny u. A. sind im weiteren Verlauf zu nennen. Noch eine zweite Richtung in Pianoforte-Compositionen und Spiel hat sich, zum Theil getrennt von der erstgenannten, entwickelt, so jedoch, dass sie im Wesentlichen immer unter den Einfluss Mozart's gestanden hat, die von Clementi begründete Richtung. Hierher gehören: Cramer, Dussek, Prinz Louis Ferdinand von Preussen, Berger, Field, Klengel, Carl Mayer. Namhafte

Verdienste ferner haben sich A. E. Müller u. A. Schmitt erworben. Ausgezeichnet als Componist für Pianoforte und von Einfluss auf die Entwicklung der Technik war auch C. M. v. Weber.

§. 61.

Das bis jetzt Dargestellte umfasst die Gebiete, auf denen die genannten Meister, insbesondere Mozart den umfassendsten und nachhaltigsten Einfluss erlangt haben.

Die kirchliche Tonkunst hatte, wie schon früher bemerkt (§. 47) seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht, und es war für die neuere Zeit, mit Ausnahme des Oratoriums, wenig Gelegenheit gegeben, Neues zu schaffen. Der Aufschwung der weltlichen Musik indess brachte auch hier noch eine Umgestaltung, da Haydn, Mozart und Beethoven auch auf jenem Gebiet thätig waren und Grosses, wenn auch nicht im streng kirchlichen Sinne, geleistet haben, und es ist in Folge der Einwirkung dieser Männer auch später öfter noch Tüchtiges in's Leben getreten. Als dem katholischen Deutschland angehörig sind: Stadler, Eybler, Ett u. A., ferner namentlich Schnabel in Breslau zu erwähnen. Auf protestantischem Gebiet ragt vor Allem Fr. Schneider hervor. Weiter sind Spohr und aus späterer Zeit B. Klein und C. Löwe zu nennen. In der Sphäre der Orgelmusik zeichneten sich Rink und Fischer aus.

§. 62.

In allen Gebieten war ein reiches Leben die Folge jener Anregung, und so sehen wir denn auch in der schaffenden, wie in der ausübenden Kunst treffliche, öfters sehr bedeutende Leistungen in grosser Zahl; so im Lied, welches durch Mozart an innerer Steigerung wesentlich gewann, so dass die Gestalt, welche er ihm verlieh, die Mitte hält zwischen der ältesten, einfach-

sten Weise desselben und der späteren, wo es in seiner Form ausserordentlich erweitert, ein grösseres, dramatisches Gesangstück geworden ist. Hier sind Zelter, Wiedebein, Berger, C. M. v. Weber u. A. zu nennen. Die Kunst der Ausführung nahte ihrem Culminationspunct. Der Pianofortecomponisten, die meist zugleich grosse Virtuosen waren, wurde schon gedacht. Unter den Geigern ragt insbesondere L. Spohr hervor. Aber auch die anderen Orchesterinstrumente gediehen zu höherer Ausbildung, so dass für jedes derselben grosse Meister zu nennen sind. Die Kunst des Gesangs fand schon im vorigen Jahrhundert in der Schülerin Hillers, G. E. Mara, eine ausgezeichnete Repräsentation deutscher Schule. Aus späterer Zeit ragen u. A. unter den Frauen die Sonntag, Schechner, Milder-Hauptmann, unter den Männern Wild, Haitzinger u. A. hervor.

Deutschland, Italien und Frankreich.

Epoche erneuter Trennung.

§. 63.

Die universelle Richtung Mozart's hatte sich allmählig ausgelebt, jene Zeit, wo Deutschland, Italien und Frankreich in ihrer Entwicklung Hand in Hand gingen. Seit dem Jahre 1830 erblicken wir eine neue Wendung unter dem mächtiger hervortretenden Einfluss Beethovens (§. 54.). Natürlich kann hier nicht mit aller Strenge eine Grenzlinie gezogen und festgehalten werden, da sich häufig die Unterschiede verwischen, die verschiedenen Künstler älterer und neuerer Zeit bald mehr unter der Einwirkung Mozart's, bald mehr unter der Beethoven's stehen. Im Ganzen aber erscheint doch der Letztere unzweifelhaft als der Held dieser Epoche, die Gestalt der gegenwärtigen Kunst bestimmend. In consequentem Fortgang tritt jetzt die Oper zurück, die

Instrumentalmusik in den Vordergrund. Die deutsche Tonkunst nimmt durch dieselbe wieder eine überwiegend nationale Richtung, und das Ausland, nicht mehr beeinflusst von Deutschland, tritt dieser Richtung äusserlich und feindlich gegenüber. Mit dem Uebergewicht der Instrumentalmusik sind zugleich Concert-, Kammer- und Hausmusik diejenigen Gattungen, welche zur Herrschaft gelangen, in denen der fortschreitende Geist sich verwirklicht, während die Oper in derselben Weise, wie schon früher die Kirchenmusik, nur noch eine Bedeutung zweiten Ranges beanspruchen kann.

§. 64.

Es sind zunächst die Höhepunkte der Entwicklung namhaft zu machen, und wir haben deshalb den Fortgang der Tonkunst in Deutschland in's Auge zu fassen. Der einzige unmittelbare Schüler Beethoven's war Ferd. Ries, der nächste geistige Nachfolger desselben aber Franz Schubert. Schubert hat in den meisten Fächern der Tonkunst Bedeutendes geschaffen, in der Symphonie, im Quartett, in der Sphäre der Pianofortemusik, vorzugsweise aber im Lied einen grossen Fortschritt bewirkt. Sein grosser Nebenmann in Norddeutschland ist Carl Löwe, der von der romantischen Oper ausgehend, in der Ballade das Grösste leistete. Als der nächste Repräsentant der Neuzeit erscheint sodann Felix Mendelssohn-Bartholdy. Mendelssohn nimmt diese etwas weiter zurückliegende, den Anfängen der neuesten Kunstepoche angehörige Stellung ein, weil er, obschon nach der einen Seite hin ganz modern, nach der andern minder entschieden und ausschliesslich nur als Fortsetzung Beethoven's erscheint, im Gegentheil zugleich auch der romantischen Richtung sich anschliesst, überhaupt Mozart ähnlich, mehr die gesamte Vergangenheit zu seiner Voraussetzung hat. Entschieden modern ist Robert Schu-

mann, der als das nächste Glied in der Reihenfolge der Künstler der Gegenwart zu bezeichnen ist. Modern namentlich ist er in seiner ersten Epoche, der Zeit phantastischen Humors, wo er ausschliesslich Pianofortecomponist war, während später Mendelssohn und mit diesem die ältere Richtung nicht ohne Einfluss auf ihn gewesen ist. Als Endpunkte dieser Reihe schliesslich sind Hector Berlioz und Robert Franz zu bezeichnen. Beide sind zugleich Gegensätze, jener dem Objectiven am entschiedensten zugeneigt, dieser die Spitze der modernen Subjectivität bezeichnend. Berlioz, ob schon Franzose, gehört ganz eigentlich Deutschland an, und ist, auch ohne zur Vollendung gelangt zu sein, was ihm als Ausländer gerade auf dem Gebiet der Instrumentalmusik und auf den Standpunct, auf den ihn die Geschichte gestellt hat, nicht möglich war, als eine Grösse ersten Ranges zu bezeichnen. Franz hat das Lied, in welchem nach Franz Schubert Mendelssohn und Schumann das Ausgezeichnetste geleistet haben, bis zu einer eigenthümlichen Spitze der Entwicklung geführt. An die Genannten schliessen sich Fr. Chopin und Franz Liszt. In dem Letzteren erreichte die neuere Virtuosität, die Behandlung des Pianofortes, ihren Culminationspunct, so wie er überhaupt in seinem gesammten künstlerischen Wirken auf der Höhe der Zeit steht. St. Heller, Niels W. Gade, F. Hiller sind als diesem Kreise angehörig, wenn auch zum Theil nur im weiteren Sinne, mit Auszeichnung zu nennen. Alle die Genannten bezeichnen die Spitze der Entwicklung in dieser Epoche.

§. 65.

Auf dem Gebiet der Oper begegnen wir einer grossen Anzahl von Namen, welche theils noch dem Anfang dieser Epoche, theils unmittelbar der Gegenwart

angehören. Die Oper tritt, wie schon erwähnt, in dieser Zeit zurück, doch sind die Leistungen in rein musikalischer Beziehung zum Theil immer noch von hervorstechender Beschaffenheit gewesen. Ohne hier auf eine speciellere Classification Rücksicht zu nehmen, mögen folgende Namen genannt werden: Wolfram, Reissiger, Gläser, Lindpaintner, Chelard, Kreuzer, Ries, Lortzing, Dorn, Dessauer, J. Bekker, Benedict, Esser, Feska, Lachner, Flotow, Füchs, Markull, Schindelmeisser, Hoven, Sobolewski, Litolff, Lux, Brandenburg, Saloman, Nicolai, Schlösser, Pabst, Rietz, Ferd. David, Netzer, Kalliwoda, Kittl, Raff, Hiller, Mangold, Schumann, Mendelssohn. Bemerkenswerth ist der Letztere auch durch seine Musik zu verschiedenen Dramen.

§. 66.

Auf dem Gebiet der Kirchenmusik und des Oratoriums hat Mendelssohn das Bedeutendste geschaffen. Was namentlich die letztgenannte Gattung betrifft, so ist sein „Paulus“ zugleich mit Fr. Schneider's „Weltgericht“ als dasjenige Werk zu bezeichnen, welches seit Haydn's „Schöpfung“ die grösste Popularität erlangt hat. Hervorstechend auf diesen beiden Gebieten sind ferner M. Hauptmann, F. Hiller und A. B. Marx. Noch immer ist in dieser Sphäre äusserlich eine sehr umfangreiche Thätigkeit wahrnehmbar, während es an innerer Bedeutung allerdings sehr fehlt und das Erscheinen derartiger Werke mehr nur von localem Interesse ist. Eine rühmliche Thätigkeit zeigt sich auf dem Gebiet der Orgelmusik und des Orgelspiels. Als hervorstechende Namen sind u. A. Ritter, Hesse, Haupt, J. Schneider, C. F. Becker zu nennen.

§. 67.

Mit dem Uebergewicht der Concertmusik in neuerer Zeit hat auch eine früher minder bedeutende Gattung eine Geltung ersten Ranges eingenommen: das Concertatorium, die Cantate, und es ist hier an Werke wie Schumann's „Paradies und Peri“, Mendelssohn's „Walpurgisnacht“, Gade's „Comala“ u. A. zu erinnern. Bemerkenswerthes in dieser Sphäre haben auch A. Anacker, F. David, C. A. Mangold geleistet.

§. 68.

Eine grosse Zahl namhafter Künstler hat sich theils denen, welche an der Spitze dieser Epoche stehen (§. 64.) angeschlossen und hier insbesondere jüngere, sehr strebsame Kräfte, theils ältere Standpuncte noch weiter ausgebaut. Ohne auch hier auf eine speciellere Classification einzugehen, sind aus der Sphäre der Concert-, Kammer- und Hausmusik von theils älteren, theils jüngeren Componisten folgende zu nennen: Kalliwoda, Reissiger, Veit, Kittl, Lachner, Marschner, Löwe, Anacker, Mangold, Rietz, Ferd. David, Hiller, Verhulst, G. Wöhler, Flügel, Saloman, Markull, Bergt, Gurlitt, Geyer, Reinecke, Ehlert, Grädener, Raff, v. Bülow, Spindler, Würst, Conradi, Joachim, Kirchner, Schäffer, Dietrich, Em. Kronach, Riccius, Litolff u. A. In neuester Zeit sondern sich bestimmte Kreise; so Liszt's Schule, die Schumann's, die Zöglinge A. B. Marx' und der verschiedenen Conservatorien.

§. 69.

Die Kunst der Ausführung hat in dieser Epoche in einigen Fächern erst ihre höchste Höhe erstiegen,

so namentlich was das Pianoforte nach Liszt's Vorgang betrifft. Thalberg, Henselt, Clara Schumann, Mendelssohn, Kullak, Litolff, Dreyschock, Willmers, v. Bülow u. A. sind hier zu nennen. Unter den Geigern zu Anfang dieser Epoche ragen hervor, vor Allen Lipinski; Molique, Maurer, Mayseder u. A. sind ferner zu nennen. Ausgezeichnet in neuerer und neuester Zeit sind Ernst, Joachim. Was die Kunst des Gesanges betrifft, so zählt auch diese, obschon gegen die Instrumentalvirtuosität zurücktretend, noch vielfach hervorstechende Repräsentanten, so u. A. eine Schröder-Devrient, Johanna Wagner, Jenny Lind; Tichatschek, Staudigl u. s. f.

§. 70.

Für die Wissenschaft der Tonkunst, Theorie, Aesthetik, Kritik, ist Deutschland vorzugsweise der Boden gewesen. In der ersteren sind aus neuerer Zeit Gottfr. Weber und A. B. Marx die bedeutendsten Namen, aus dem vorigen Jahrhundert verdienen u. A. Marpurg, Kirnberger, Türk genannt zu werden. Für Geschichte der Musik sind neuerdings insbesondere Thibaut, Baini, v. Kiesewetter, v. Winterfeld, C. F. Becker, Dehn, Fétis thätig gewesen, nachdem früher schon grössere Materialiensammlungen, so durch Forkel, Burney u. A. veranstaltet worden waren. Eine geistvolle Uebersicht über die Geschichte der Musik giebt A. Ulibischeff in seiner Biographie Mozart's, übersetzt von Schraishuon (Stuttgart, Becher 1847) im 2. Bande. Der Verfasser der gegenwärtigen Schrift erstrebte in seiner „Geschichte der Musik“ (Leipzig, 1852) eine übersichtliche Gruppierung des Stoffs und suchte dabei die Hauptgesichtspuncte, unter denen die Gesamtentwicklung zu begreifen, zu bezeichnen. Für Aesthetik der Musik hat

Hegel in seiner allgemeinen Aesthetik die ersten wissenschaftlichen Grundzüge aufgestellt. Ausserdem sind die Werke von Weisse und Vischer zu nennen. E. Krüger ist den Anregungen Hegel's gefolgt in seiner Schrift „Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst“ (Leipzig 1847) so wie in einzelnen in der Zeitschrift für Musik enthaltenen Aufsätzen. Für die neuere Kritik wurde die Bahn gebrochen durch Fr. Reichardt und Fr. Rochlitz, durch Letzteren in der Allgemeinen musikalischen Zeitung, welche in den 50 Jahren ihres Bestehens ein viertel Jahrhundert hindurch Ton angehend gewirkt hat. Beide Männer nehmen ihren Ausgangspunct von der Kant'schen Philosophie. Bedeutend und vielfach anregend in dieser Zeit erscheint auch E. T. A. Hoffmann. Später folgte A. B. Marx in der früheren Berliner musikalischen Zeitung. Marx ist auf diesem Gebiet als eine der hervorstechendsten Erscheinungen zu bezeichnen. Beachtenswerthes leisteten zu gleicher Zeit G. W. Fink und L. Rellstab, Letzterer in seiner „Iris im Gebiete der Tonkunst.“ Die Anerkennung der neuesten Richtung der Tonkunst vermittelte R. Schumann durch die von ihm gegründete „Neue Zeitschrift für Musik.“ Später ist auf die Kunstkritik, wie früher die Kant'sche Philosophie, so die Hegel'sche von Einfluss gewesen, dies insbesondere in der Neuen Zeitschrift für Musik.

§. 71.

Auch in Frankreich erblicken wir in der jetzt besprochenen Epoche eine neue Wendung. Es waren die Einflüsse Rossini's, welche sich hier in der grossen Oper geltend machten. Rossini selbst hat sich in seinem „Tell“ dieser Richtung angeschlossen, Auber trat mit seiner „Stimmen von Portici“ hervor, Halévy mit seiner „Jüdin“, endlich war es Meyerbeer, wel-

cher den Culminationspunct erreichte, zugleich aber auch damit den entschiedensten Verfall kundgegeben hat. Eine grosse Zahl von Tonsetzern ist auf dem Gebiet der komischen Oper und des Vaudevilles thätig gewesen, unter ihnen Auber, Adam, Halévy, Herold u. A. Als die grösste Erscheinung der ganzen Epoche ragt unter Allen Hector Berlioz hervor, doch gehört er als einer der bedeutendsten Nachfolger Beethovens einem andern Boden an. Seine Oper „Benvenuto Cellini“ ist ein „Fidelio“, ist das Grösste, was Frankreich in dieser Epoche geleistet hat. — Ausgezeichnete Virtuosen, namentlich Geiger, sind auch später noch in grosser Zahl hervorgetreten und es ist durch die französische Schule auch die Belgische — Beriot, Vieuxtemps u. A. — ins Leben gerufen worden. Paris wurde überhaupt die hohe Schule der Virtuosität, und ausser den Geigern giebt es noch eine grosse Zahl hervorragender Künstler; was Pianoforte betrifft ist Camilla Pleyel insbesondere zu nennen. Ueberhaupt erlangte Paris, in Folge seiner Weltstellung im Allgemeinen, einen grossen musikalischen Einfluss auf das übrige Europa, der durch Habeneck und das Conservatorium noch einen höheren künstlerischen Hintergrund erhielt.

§. 72.

Italien bietet in dieser Epoche das Bild des Verfalls, und wenn auch hin und wieder die späteren Oper-tonsetzer, Bellini, Donizetti u. A. noch Anerkennenswerthes geleistet haben, so ist doch im weiteren Fortgang ein immer entschiedenerer Rückgang zu Tage gekommen. Nur auf dem Gebiet der ausübenden Kunst sind noch einzelne eminente Erscheinungen namhaft zu machen, so vor Allen Paganini, so unter den Sängern und Sängerinnen, welche in Paris und London auftraten.

§. 73.

Im Fortgang der Weltgeschichte sind die verschiedenen Künste in wechselnder Folge entsprechender, höchster Ausdruck der jedesmaligen Stufe des Bewusstseins. So erklärt sich das Blühen und Sinken derselben. Was die Tonkunst betrifft, die herrschende Kunst der letzten Jahrhunderte und das Organ für das vertieftere innere Seelen-Leben derselben, so scheint dieselbe jetzt in der Hauptsache ihre Bahn durchlaufen zu haben. Es sind, wie die vorhergegangene Darstellung zeigt, auch aus der Gegenwart noch grosse Leistungen namhaft zu machen, und dasselbe ist noch von der Zukunft zu hoffen. In der Hauptsache jedoch bereitet sich unzweifelhaft eine neue Wendung vor, deren Wesen in der Aufhebung der bisherigen strengen Absonderung der Künste, in dem Aufgehen derselben in ein grosses Gesamtkunstwerk besteht. Unter diesem Gesichtspunct findet ein Künstler seine Stellung, welcher als Bahnbrechender Genius der Zukunft zu bezeichnen ist: Richard Wagner.

Druckfehler.

Seite 6 Zeile 14 von oben statt §. 6 lies: §. 7.

- 21 - 2 - unten - 1639 lies: 1638.

- 28 - 13 - oben - §. 7 lies: §. 18.

- 36 - 3 - - Jelemann lies: Telemann.

- 50 statt 55 lies §. 55.



ANDREAS SCHANDERL
BUCHBINDEREI
MÜNCHEN 26

Brendel, Fr.

Grundzüge der Geschichte der Musik (Eingeführt am Conservatorium in
Leipzig & Prag.)

Lpzg. 1854

Mus.th. 575

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598327-0